Z-556

Boletín del Museo Arqueológico Nacional

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Tomo XVII, N.os 1 y 2 1999

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
SERVICIO DE DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOTECA
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Tomo XVII, n.os 1 y 2 - 1999

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

DIRECTORA
Marina Chinchilla Gómez

COMITÉ CIENTÍFICO
Dra. Dña. Carmen Alfaro Asins
Dña. Eva María Alquézar Yáñez
Dra. Dña. Paloma Cabrera Bonet
Dra. Dña. Carmen Cacho Quesada
Dra. Dña. Ángela Franco Mata
Dña. Carmen Mañueco Santún
Dra. Dña. Carmen Pérez Díe
Dra. Dña. Alicia Rodero Riaza
Dr. D. Salvador Rovira Llorens
Dña. Rosario López de Prado

SECRETARIA
Dra. Dña. Ángela Franco Mata

Subdirección General de Museos Estatales
Museo Arqueológico Nacional
Serrano, 13
Tel. 91 577 79 12
Fax: 91 431 68 40
Correo electrónico: afm@man.es
Servicio Fotográfico del M.A.N.: Antonio Trigo, Francisco Rodríguez y Ángel Martínez

PORTADA
Eulogia de San Menas
Mediados s. VI - Mediados s. VII
Museo Arqueológico Nacional
N.º inv. 1876/61159

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

NIPO: 176-00-112-0
ISSN: 0212-5544
Depósito legal: M. 49.881-2000

Imprime: FARESO, S. A.

Ministra de Educación, Cultura y Deporte
Pilar del Castillo

Secretario de Estado de Cultura
Luis Alberto de Cuenca y Prado

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola

SUMARIO

INVESTIGACIÓN — **PÁGS.**

PILAR CODINA RODRÍGUEZ, *Acerca de la supuesta "momia falsa" expuesta en el Museo Arqueológico Nacional* 11
LAURA RODRÍGUEZ PEINADO, *Los tejidos coptos del Museo Arqueológico Nacional* ... 19
SABINO PEREA, *Simbolismo astrológico del cuervo en la tauroctonia mithraica* 49
ÁNGELES CASTELLANO, HELENA GIMEO y ARMIN U. SYTLOW, Signacula. *Sellos romanos en bronce del Museo Arqueológico Nacional* 59
CARLOS CABALLERO CASADO, *Reinterpretación arquitectónica del Pretorio de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)* 97
ANA MARÍA VICENT ZARAGOZA, *Sepulturas postromanas preislámicas de Los Pedroches (Córdoba) con ajuares conservados en el Museo Arqueológico Nacional* 115
CONCEPCIÓN PAPÍ RODES, *Remate de "osculatorio" de probable simbología cristiana* .. 131
ISABEL ARIAS SÁNCHEZ y FELICIANO NOVOA PORTELA, Ampullae: *ampollas de peregrino en el Museo Arqueológico Nacional* 141
LUIS J. BALMASEDA MUNCHARAZ, *El diamantista José Navarro y el tesoro de Guarrazar* 175
JOSÉ LUIS BERNAL, *Astrólogos y astrolabios: el origen de la Astronomía* 189
ÁNGELA FRANCO MATA, *El tesoro románico* 201
TERESA CIENFUEGOS-JOVELLANOS FERNÁNDEZ, *La pintura del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional II* 227
BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *La influencia flamenca en un ejemplo concreto: el retablo mayor de Santa María do Azougue (Betanzos. A Coruña)* 253
JOSÉ LUIS ARIAS BONEL, *Las medallas de la Sociedad Numismática Matritense* 279

DOCUMENTACIÓN

JOSÉ M.ª MARTÍNEZ, GUILLERMO CISNEROS y JESÚS BESCÓS, *10 años de acceso telemático a fondos del Museo Arqueológico Nacional* 297
ROSARIO LÓPEZ DE PRADO ET AL., *Boletín del Museo Arqueológico Nacional. Quince años de experiencias (y II)* 305

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

ANDRÉS SÁNCHEZ LEDESMA y M.ª JESÚS GÓMEZ GARCÍA, *Informe técnico sobre los trabajos de conservación y restauración de la capa de Daroca perteneciente al Museo Arqueológico Nacional* 321

DIFUSIÓN

ÁNGELA FRANCO MATA, *Una visita guiada al Museo Arqueológico Nacional* 413

RECENSIONES 427

MEMORIA 433

NORMAS DE PUBLICACIÓN 445

Investigación

ACERCA DE LA SUPUESTA "MOMIA FALSA" EXPUESTA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

PILAR CODINA RODRÍGUEZ
Lic. Geografía e Historia (U.C.M.)

RESUMEN

El objetivo de este trabajo ha sido descubrir la verdadera naturaleza de una momia expuesta en el Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.), que durante años ha sido considerada como falsa. Mis investigaciones me han llevado a concluir que no se trata de una falsificación, sino de un montaje realizado en el museo para exponer una serie de cartonajes egipcios vendidos al M.A.N. por Eduardo Toda, cónsul de España en El Cairo.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail a été de suivre la piste d'une momie, exposée au Musée Archéologique National, à Madrid (M.A.N.), qui pendant maintes années a été considérée comme un faux. Un travail de recherches m'a permis de découvrir qu'il ne s'agissait pas d'une falsification, mais d'un modèle créé dans le musée pour exposer avec plus de clarté une collection de parures funéraires égyptiennes vendues au M.A.N. par le diplomate español Eduardo Toda.

DESPUÉS de ocho años de estancia en China, el diplomático español Eduardo Toda y Güell[1] (1855-1941) fue trasladado, por motivos de salud, a la ciudad egipcia de El Cairo, donde desempeñaría de 1884 a 1887 el cargo de Vicecónsul de España siendo más tarde ascendido a Cónsul en la misma ciudad.

Egipto, que entonces formaba parte del Imperio Otomano, tenía que hacer frente a una sangrienta rebelión que asolaba las tierras del Sudán[2]: el Mahdi, falso profeta, había sublevado a las tribus beduinas. La guerra se prolongaría durante tres años sumiendo al país en una profunda crisis económica y política. Las potencias extranjeras, sobre todo los ingleses, intentarían aprovechar la presencia de sus tropas para aumentar su influencia en el país.

En estos momentos de tensión llega Eduardo Toda a Egipto. Dotado para las lenguas y amante de la cultura y la belleza; Toda queda

[1] Bibliografía sobre E. Toda: MONTERO BLANCO, *T. Eduardo Toda y Güell y el antiguo Egipto,* 2 vols. Universidad de Barcelona 1986. TODA, E. *L'Antic Egipte,* documentació manuscrita, estudi i edició per Trinidad Montero; proleg i supervisió Josep Padró Sabadell 1991. Expediente personal de E. Toda en Ministerio de Asuntos Exteriores, pág. 236 exp 13556.

[2] Sobre la rebelión del Sudán: TODA, E. *A través de Egipto,* Madrid 1889; Correspondencia de la Embajada española en El Cairo 1884-1917, Ministerio de Asuntos Exteriores, H 1861

rápidamente fascinado por el Egipto faraónico[3]. En estos años traba amistad con Gastón Maspero, director del Servicio de Antigüedades de Egipto y director del Museo de Bulaq (antecesor del Museo Egipcio de El Cairo). Esta relación le dará la posibilidad de participar a principios de 1886, merced a una invitación del propio Maspero, en una expedición "rutinaria" de reconocimiento realizada anualmente por los miembros del Servicio de Antigüedades, para comprobar el estado en que se hallaban ruinas y templos, y tomar las medidas necesarias para su conservación. El viaje dura unos dos meses (del 7 enero al 5 marzo) y va desde Menfis hasta los templos de Philae, pasando por los yacimientos arqueológicos más importantes del país[4].

Durante este viaje Toda tiene la oportunidad de reunir una buena colección de antigüedades egipcias, siendo asesorado en su compra por el equipo de investigadores encargados de la misión (G. Maspero, G. Wilbour, E Grébaud, U. Bouriant y J.H Isinger).

El 30 de marzo de 1886, el Vicecónsul se halla *accidentalmente en España en uso de Real Licencia*[5]. Aprovechando esta ocasión, Toda ofrece al Ministro de Fomento, D. Julio Calleja:

— *una colección considerable de monedas*[6] *de Egipto, India, Indo-China*[7]*, Anam*[8]*, Siam*[9]*, China, Japón, Corea, Islas asiáticas y Australia;*

— *y otra de objetos pertenecientes al antiguo arte egipcio.*

Que ha reunido en los diez años que ha permanecido en diversos países de Oriente.

Vende las colecciones *por el precio pagado por ellas, muy bajo relativamente al que sus parecidas obtienen en los museos de Europa*[10] *porque le es imposible guardar estas colecciones por exigir la carrera en que sirve, una continua ausencia de España.*

Calleja nombra una comisión para que examine la colección y determine si el precio que Toda pide por ella -27.500 ptas.- es justo. Los comisionados -Rada y Delgado, Aguiló, Pujols y Castrobera- emiten finalmente su dictamen a mediados de octubre: consideran que la colección, compuesta por unas veinte mil piezas (entre antigüedades y monedas), *no debe por ningún concepto perderse para España y que el Gobierno debe hacer cualquier sacrificio para adquirirla*[11].

En virtud del Real decreto emitido el 15 de enero de 1887, la Colección Toda ingresa en el Museo Arqueológico Nacional:

S.M. la Reina Regente del Reino (María Cristina de Habsburgo Lorena) en nombre de su Augusto hijo Alfonso XIII (...) decreta se adquiera con destino al Museo Arqueológico Nacional, la colección de antigüedades egipcias y del Extremo Oriente que el Cónsul de España en el Cairo, D. Eduardo de Toda, ha tenido a bien ofrecer a mi Gobierno[12].

De momento sólo nos interesa una de las piezas que la componen. Se trata de una supuesta "momia falsa", *expuesta en la vitrina 14 de la sala egipcia del M.A.N. La cartela que la acom-*

---

[3] Bibliografía egiptológica de E. TODA: *Sesostris* Madrid 1886; *La muerte en el Antiguo Egipto.* Madrid, 1887; *Son Notem en Tebas: inventario y texto de un sepulcro egipcio de la XX dinastía*, Madrid 1887; *A través de Egipto* Madrid 1889; *Catálogo de la colección egipcia de la biblioteca - museo Balaguer* Villanova i la Geltrú 1916.

[4] TODA, E. *Son Notem en Tebas*, Madrid 1887.

[5] Carta de E. Toda al Ministro de Fomento, 30 marzo 1886; AGA 6562-38.

[6] Este monetario se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (n.º 1887/1).

[7] Vietnam, Laos, Camboya y Myanamar - más conocida como Birmania.

[8] Vietnam.

[9] Tailandia.

[10] Carta de E. Toda al Ministro de Fomento (ver nota 5).

[11] Expediente de adquisición de un monetario a D. Eduardo Toda, AGA caja 6711, leg. 6562-38

[12] Expediente de compra de la colección Toda, expediente 1887/1, Museo Arqueológico Nacional.

paña dice: Momia falsa: el cuerpo es una tabla de madera vendada. Los cartonajes que la cubren son de época ptolemaica.

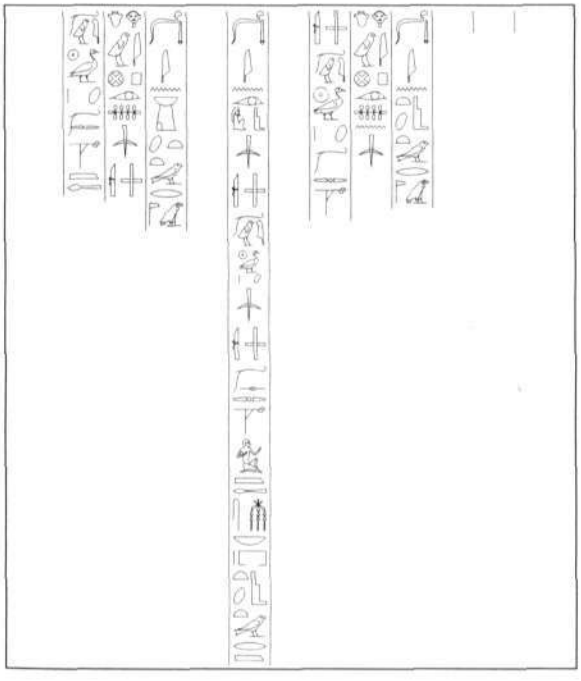


FIGURA 1. SUPUESTA MOMIA FALSA, EXPUESTA EN LA VITRINA 14 DE LA SALA EGIPCIA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. FOTO: M.A.N.

En 1976, año en que se hizo un estudio radiológico de las momias del Museo[13] , se descubrió que la supuesta momia, no era tal, si no que era en realidad una tabla cubierta de trapos, que se mantenían en su sitio gracias a las vendas de lino que la cubrían. Esto impulsó a Esteban Llagostera, autor del estudio arriba mencionado, a considerar que se trataba de una *falsificación, relativamente moderna, que podemos situarla inmediatamente anterior al año 1887, fecha en que fue donada al Museo*[14]. En aquel momento no tenía más indicio que la fecha de ingreso de la colección Toda en el museo. Esto implicaría que la "momia" entró como momia, siendo en realidad una falsificación, cosa que hoy puede interpretarse de otro modo.

Desde 1979, momento en que se instaló definitivamente la colección egipcia en su emplazamiento actual[15], se ha exhibido la "momia" como una curiosidad[16], algo fuera de lo común que no tardó en atraer la atención del público. Los investigadores no le han dedicado tanta atención por tratarse quizás de una pieza de escasa relevancia y conocerse su supuesta procedencia.

Sin embargo la curiosidad me hizo preguntarme de dónde venía este objeto tan particular y empecé a bucear en archivos y bibliotecas[17] intentando averiguar si efectivamente era una falsificación, o si se trataba de algo distinto.

La pieza en sí carece de número de inventario, lo cual resulta en principio anómalo, pero los cartones que la cubren llevan los siguientes: máscara: 15229; collar "usej": 15232; pectoral:15233; piernas: 15236. Esta numeración, que es la original, nos remite al expediente de compra de la colección en el que se incluye la lista de las piezas[18] que la componen, al antiguo inventario del Museo Arqueológico Nacional[19] y a las fichas del inventario general.

En el registro de los objetos traídos por Toda aparecen dos momias humanas: momia de sacerdote -XXI dinastía- Tebas; *momia de joven* -

[13] LLAGOSTERA CUENCA, E. *Estudio radiológico de las momias egipcias del M.A.N. de Madrid.* Monografías arqueológicas n.º 5, Museo Arqueológico Nacional, Madrid 1978.

[14] *Ibid*, pág. 42 .

[15] PÉREZ DIE M.ª del C: "Las colecciones egipcias y el Próximo Oriente." En: VVAA. *De Gabinete a Museo, tres siglos de historia.* Madrid, 1993 pág. 167.

[16] PÉREZ DIE, M.ª del C. "Egipto y Próximo Oriente" en V.V.A.A. *Guía General del M.A.N.* 2.ª edición, Madrid, 1996, pág. 98.

[17] He de agradecer su enorme paciencia e inestimable ayuda a Pilar Martín, archivera del M.A.N., a las bibliotecarias de dicho museo; a Esther Pons y Carmen Marcos, del departamento de Egipto y Próximo Oriente del Museo; que me facilitaron el acceso a los inventarios del Museo y me proporcionaron las fotocopias de las fichas del inventario; al personal del Archivo General de la Administración, del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores; y en particular a María del Carmen Pérez Die que me animó a seguir investigando y a José María Luzón Nogué que dirige el grupo de investigación al que pertenezco.

[18] Haré continuas menciones a esta lista que figura en el expediente 1887/1 del M.A.N.

[19] Inventario (antiguo) del M.A.N., tomo II, págs. 43-44.

XXVI dinastía- Akhmin, tuve entonces que comprobar si una de estas dos coincidía con la momia considerada como falsa:

La primera (n.º 15210) se expone hoy en día en la sala egipcia, en la vitrina 13, aunque, como se descubrió al hacer el estudio radiológico, no se trata de la momia de un sacerdote, sino de una joven de unos 25 años, fechada en la XXVI dinastía[20]. Esto no es de extrañar, ya que en numerosos casos los cartonajes de una momia no se corresponden con la momia en sí[21]. Es posible que en origen estuvieran separados la momia de sacerdote y los cartones que la cubren (n.º 15228; 15230; 15237; 15239) que pertenecen a la colección Toda[22] , y que algún cambio en el Museo hiciera que se confundieran, ya que en el inventario antiguo aparecen separados de la momia que tiene el n.º 15210.

La momia de joven, dado el tiempo transcurrido desde el ingreso de la colección y la afirmación de Llagostera, debió confundirse en algún momento, con la "falsa" ya que esta última aparece en la ficha de inventario como procedente de Akhmin. Sin embargo, una anotación a lápiz *(San Carlos)* en una de las dos listas guardadas en el expediente, indica que ésta fue trasladada al antiguo hospital de San Carlos sin llegar a ingresar nunca en el Museo. Este hecho no pasó inadvertido a los investigadores del museo, quienes, dirigidos por la Dra. Pérez Die la buscaron incansablemente, aunque sin éxito. En 1995, fue encontrada por Llagostera, quien afirmó —sin aportar pruebas concluyentes— que la joven era una hija de Ramsés II[23]. Este asunto queda pendiente para un próximo artículo.

Parece pues que ninguna de las momias traídas por Toda coincide con la "falsa", hipótesis que se ve confirmada al acudir al inventario antiguo, donde vemos que la numeración de los cartonajes no corresponde a ninguna de las momias traídas por Toda sino a:

Dos máscaras de momia con tocado de cartón, los rostros están dorados (n.º 15228 y 15229)

FIGURA 2. PECTORAL DE LA SUPUESTA MOMIA FALSA; INV. NÚM. 15233. FOTO M.A.N.

Nueve cartones; unos son pectorales, y otros collares. (N.º 15230 a 15238).

Queda por tanto demostrado que la supuesta momia falsa no entró en el museo como momia sino como un conjunto de cartonajes sueltos. Siendo así, convendría averiguar de donde provienen exactamente y por qué se exponen hoy como si de una momia se tratara y no por separado.

En la lista de Toda, los cartonajes aparecen registrados como de época y de procedencias

[20] Inventario General, 15210; PÉREZ DIE, M.ª del C. "Historia de las momias del Museo Arqueológico Nacional" en: Llagostera, *Estudio radiológico de las momias egipcias del MAN* (Madrid 1978) pág. 16.

[21] PÉREZ DIE, M.ª del C. *op. cit.* (1978) pág. 18.

[22] Inventario General, n.º 15210.

[23] "Un egiptólogo español "descubre", en Madrid a una hija de Ramsés II" ABC, miércoles 13/9/95.

varias, sin dar más precisiones al respecto. Sin embargo, Toda indica, que[24]: *En mis excursiones a las antiguas necrópolis egipcias pude hallar algunos de estos cartones, que a pesar de su fragilidad, conseguí traer a España. Uno de ellos perfectamente conservado, producto del arte tebano en sus mejores tiempos*[25], *contiene tres inscripciones, que suelen ser el tipo, variando los nombres, de los textos que se encuentran en tales objetos*. A continuación da la traducción de las inscripciones que en él figuran:

FIGURA 3. INSCRIPCIONES DEL PECTORAL INV. NÚM. 15233.
A. A LA IZQUIERDA DE LA DIOSA MAAT.
B. COLUMNA CENTRAL, A LOS PIES DE LA DIOSA.
C. A LA DERECHA DE LA DIOSA.

La leyenda a lo largo de la banda vertical del pecho dice:

Junto a la cabeza de la diosa Nut hay las dos restantes inscripciones, formadas cada una por tres cortas líneas de jeroglíficos. La de la derecha dice:

"Palabras de Isis, la grande madre divina en Apu (Akhmin), para proteger al sacerdote de Khemp NESSU SIRA, hijo de NES HEMP".

En su correspondiente de la izquierda se lee:

"Palabras de Nephtis, la gran hermana divina en Apu, para proteger al sacerdote de Khemp, NESSU SIRA, hijo de NES HEMP, el justificado".

Estas inscripciones coinciden con las que figuran sobre el pectoral (n.º 15233) que lleva la momia objeto de este estudio para las cuales propongo una posible traducción[26] :

Palabras dichas por Neftis, la gran madre del dios principal de Apu[27] , quien protege al sacerdote sema[28], consejero Nesusira, hijo de Nesmin[29], justificado.

Palabras dichas por Osiris[30] , sacerdote sema, consejero Nesusira, hijo del sacerdote sema, consejero Nesmin, y nacido de la señora de la casa Isetweret, justificada.

Palabras dichas por Isis, la gran madre del dios principal de Apu, quien protege al sacerdote sema, consejero Nesusira, hijo de Nesmin.

Este cartonaje, que según Toda estaría realizado según los cartones marcados por Tebas en

[24] TODA, E. *La muerte en el antiguo Egipto*, Madrid, 1889, pág. 41.

[25] ¿Se refiere quizás a la dinastía XVIII?

[26] Agradezco a J. M. Galán su ayuda al corregir esta nueva versión.

[27] Lit: el dios que está en medio de Apu. Apu, capital del noveno nomo del Alto Egipto, era la ciudad del dios Min, al que los griegos identificarán con Pan, por lo que la ciudad pasó a llamarse Panópolis; hoy en día se llama Akhmin.

[28] smA Es el sacerdote encargado de vestir las imágenes del dios.

[29] Ns- mn (. w) (Ranke, *Die ägyptischen Personennamen*, Glückstadt, 1935. pág. 176).

[30] No se refiere aquí al dios, si no al difunto como seguidor de las enseñanzas del dios.

sus mejores tiempos, bien podría provenir de uno de los cementerios de la ciudad de Akhmin[31], en cuyo templo es posible que Nesusira ejerciera su cargo de sacerdote del dios. Lamentablemente, las tres necrópolis situadas cerca de la actual Akhmin, fueron saqueadas a finales del siglo pasado, por los propios habitantes de la zona. La presencia de arqueólogos extranjeros, no pudo evitar el expolio. Bouriant da una visión estremecedora de la situación: *Aujourd'hui c'est un véritable pillage qu'il est impossible de réprimer. Tout est bouleversé, arraché, brisé, c'est à peine si l'on peut reconnaitre l'emplacement des tombes. La nécrople copte... c'est une nécropole finie, on l'a tournée et retournée dans tous les sens et elle en donnera plus rien de bon, je le pense*[32] . Si como es de suponer, todas las necrópolis corrieron la misma suerte, resultaría muy difícil encontrar el emplazamiento de la tumba de Nesusira y confirmar la procedencia de los cartones de la momia[33].

Volviendo a la momia propiamente dicha, sólo me resta decir, que a mi parecer la hipótesis más plausible es que se trate, no de una falsificación, sino de un montaje realizado en y por el propio Museo para exponer, con mayor claridad, una serie de cartonajes sueltos de época ptolemaica.

Demostrar esta hipótesis no resulta fácil, ya que no queda constancia, en el archivo del Museo, de la "fabricación" de una momia. Esto no es de extrañar, ya que en un Museo no se suele tomar nota de todos los preparativos realizados para montar una exposición; es más, de existir tal documento, sólo indicaría que un carpintero hizo una tabla de 1,30 m de longitud. Sin embargo, lo más lógico sería pensar que, con motivo de una exposición, o al instalar las colecciones egipcias en un nuevo emplazamiento, los conservadores del Museo decidieron presentar los cartones que Toda vendió al M.A.N como parte de un conjunto, disponiéndolos sobre un modelo de momia creado para tal efecto, ya que los demás cubren, como hemos visto más arriba, la momia de sacerdote. Esto debió hacerse con posterioridad al 1917, ya que en la guía del Museo editada ese año[34] , los cartonajes aparecen aún expuestos en una vitrina: *El museo posee varias caretas, pectorales, esclavinas o collares y pies de cartón pintados y dorados con los que cubrían dichas momias, así como preciadas mallas formadas por canutillos de barro esmaltado en azul y verde que servían de vestiduras a las mismas, y también de canutillo esmaltado son gran número de collares.*

Resulta difícil precisar con más detalle en qué momento pudo hacerse el montaje, aunque debió pasar bastante tiempo entre su realización y la exposición definitiva de la "momia falsa" en 1979 para que se olvidara su existencia. La colección egipcia, como las restantes colecciones del Museo, tuvo que ser embalada a causa de la Guerra Civil, no siendo reinstaladas más que gradualmente. Las piezas egipcias no volvieron a exponerse hasta 1954, fecha en que Navascués hizo una reforma del Museo[35]. La momia falsa no salió a la luz hasta 1979, como ya hemos visto.

En resumen, se puede afirmar con suficientes argumentos que la supuesta momia falsa no entró en el museo como momia, sino como parte de un conjunto de cartones que fueron montados en forma de momia para que pudieran ser expuestos más cómodamente, por lo que no es ni momia, ni falsa, sino un ejercicio expositivo, una maqueta ya olvidada que el paso del tiempo ha convertido en una de las piezas que más llaman la atención en la sala egipcia del Museo Arqueológico Nacional.

---

[31] *L'Antic Egipte*, pág. 132.

[32] Bouriant, Rec.Trav., 11; 1889 p 140. Referencia tomada de: Kuhlmann, K. *Materialien zur Archäologie und Geschichte des Raumes von Achmin*, Mayence, 1983 pág. 51.

[33] Convendría de todos modos, consultar el volumen V de la *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings* de Bertha Porter y Rosalind Moss, Oxford 1927-52, que de momento no he podido localizar.

[34] *Guía histórica y descriptiva del M.A.N.* Madrid, 1917, pág. 96.

[35] PEREZ DIE, M.ª del C. "Las colecciones egipcias y el Próximo Oriente" en VV.AA. De Gabinete a Museo, Madrid, 1993, pág. 167.

BIBLIOGRAFÍA

Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1917.

Kuhlmann, Klaus: *Materialien zur Archäologie und Geschichte des Raumes von Achmin*. MDAIK, Mayence 1983.

Llagostera Cuenca, E. (1978): *Estudio radiológico de las momias egipcias del M.A.N.*; Monografías Arqueológicas n.º 5, Madrid.

Montero Blanco, T.
(1986) *Eduardo Toda y el antiguo Egipto*, 2 vols. Universidad de Barcelona.

Pérez Díe, M.ª del C.
(1978): "Historia de las momias del Museo Arqueológico Nacional" en Llagostera Cuenca, E. (1978).

Pérez Díe, M.ª del C.
(1993): "Las colecciones egipcias y el Próximo Oriente" en: V.V.A.A. *De Gabinete a Museo, tres siglos de historia*. Madrid.

Pérez Díe, M.ª del C.
(1996): "Egipto y Próximo Oriente" en V.V.A.A. *Guía General del Museo Arqueológico Nacional*. 2.ª edición. Madrid.

Ranke (1935) Die *ägyptischen Personennamen,* Glücksstadt.

Toda y Güell, E.
(1886) *Sesostris*, Madrid.

Toda y Güell, E.
(1887) *Son Notem en Tebas*, Madrid.

Toda y Güell, E.
(1887) *La muerte en el antiguo Egipto*, Madrid.

Toda y Güell, E.
(1889) *A través de Egipto*, Madrid.

Toda y Güell, E.
(1991) *L'Antic Egipte*: Documentació manuscrita, estudi i edició per Trinidad Montero; proleg i supervisió per Josep Padró. Sabadell.

LOS TEJIDOS COPTOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO
Universidad Complutense
Dpto. Arte I (Medieval)

RESUMEN

El Museo Arqueológico Nacional cuenta con una interesante colección de tejidos coptos que se pueden datar entre los siglos IV-V y X-XI de nuestra era. Parece que provienen de una necrópolis de la ciudad de Akhmim y su estudio es importante para conocer el desarrollo del arte textil en la cuenca del Mediterráneo Oriental en el tránsito entre la Antigüedad y la Edad Media. En forma de catálogo se analizan cada uno de los tejidos de la colección atendiendo a sus aspectos técnicos, estilísticos y decorativos.

SUMARY

The "Museo Arqueológico Nacional" has an interesting collection of coptic textiles, which can be dated between the IV-Vth and X-XIth centuries and some of them come from Akhmim. They are interesting as they give information about the development of the textil industry during the Lower Antiquity and the Upper Middle Age in the Near East. This paper provides us a complete catalogue of them, with a particular interest in the technical and ornamental analysis.

EL Museo Arqueológico Nacional cuenta con una colección de cuarenta y ocho tejidos coptos fechados entre los siglos III-IV a los siglos X-XI. En ellos se despliega un variado repertorio técnico y decorativo, destacando los tejidos con ornamentación geométrica y vegetal.

Estos tejidos ingresaron en el Museo por compra al Dr. Jr. Boch el día 11 de Julio de 1889. El lote se adquirió por un valor de seiscientas pesetas, según consta en el registro de entrada del Museo y, al parecer, los tejidos provenían de una necrópolis de la ciudad de Akhmim (Panópolis), ciudad del Alto Nilo donde se produjo una importante actividad textil con características peculiares que se pueden observar en algunos tejidos de esta colección.

El estudio de los tejidos coptos del Museo Arqueológico Nacional se va a llevar a cabo en forma de catálogo, en el que hemos establecido una serie de criterios para facilitar su estudio.

En primer lugar, los tejidos se han clasificado atendiendo a la cronología y dentro del mismo período cronológico, se han agrupado en función de la decoración y el cromatismo —monocromos y polícromos—.

Para su datación hemos seguido básicamente los criterios de Beckwith[1] y de Bourguet[2], por lo que retrasamos la de muchos de los tejidos a varios siglos después de la conquista musulmana. Un grupo de tejidos con fondo rojo en los que la decoración se caracteriza por su estilo esquemático y desmembrado, están en relación con lo musulmán y se ejecutarían con posterioridad a la conquista. Son tejidos en los que se atien-de más al decorativismo que a la claridad compositiva.

Cada uno de los tejidos se ha medido en centímetros, correspondiendo la primera medida a la longitud de la urdimbre y la segunda a la longitud de la trama.

Se han analizado las fibras textiles y el tipo de torsión a que están sometidas, así como el número de hilos de urdimbre por centímetro para determinar el grano del tejido. Asimismo, se especifican los colores que intervienen en la decoración.

Cada tejido se ha estudiado en sus aspectos técnicos, determinando sus peculiaridades.

El estudio se completa con una descripción de los motivos decorativos y se concluye con un estudio comparativo para establecer la cronología.

Los tejidos coptos, realizados en lienzo de lino, se ornamentaban con aplicaciones que podían estar sobrepuestas o ejecutarse a la vez y estas aplicaciones, de tapicería, empleaban tramas de lana, cuya naturaleza permite teñirla en una gama cromática más amplia. Los motivos en tapicería fueron más naturalistas cuanto más cercanos estuvieron a la época romana. Con el paso del tiempo, cuando se acentuó la pérdida de naturalismo, se empleó a menudo la lanzadera volante para realzar algunos detalles de la composición y, aunque el material utilizado por esta segunda lanzadera, que conseguía efectos de bordado con redondeados, resaltes y arrollamientos, por ser una labor sobrepuesta, era el lino, en épocas tardías se empleó ocasionalmente lana.

En algunos tejidos la tapicería fue sustituida por la técnica de bucles, que precisaba una trama suplementaria para formar la decoración.

El telar de lizos se utilizó para las telas labradas, taquetés, en las que se repetía el motivo invariablemente.

La lana y el lino fueron los materiales característicos de la producción textil copta. Sólo ocasionalmente se utilizó seda por influencia exterior. Las fibras textiles presentan torsión en *S* y cuando aparece torsión en *Z* es por influencias externas.

La mayor parte de los tejidos conservados formaron parte de la indumentaria, en la que la túnica y el manto eran las prendas esenciales. Estos se decoraban con bandas ornamentales —*clavi*— y aplicaciones cuadradas —*tabulae*— o circulares —*orbiculi*—. También se han conservado fragmentos de tejidos de mayores dimensiones, posiblemente colgaduras, con aplicaciones similares, aunque de mayor tamaño y cojines funerarios en los que descansaban la cabeza y los pies del difunto.

Fragmento de tejido (fig. 1)
N.º Inv. 16.226
Medidas: 51 x 41 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería con pasadas curvas. Empleo de la lanzadera volante formando redondeados. Siete hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Muy fragmentario, con numerosas roturas.
Cronología: Siglos IV - V

Tapicería con ornamentación en naranja sobre fondo púrpura distribuida en franjas horizontales formadas por roleos de hojas lobuladas,

[1] BECKWITH, J., "Tissus coptes", *Les cahiers CIBA*, VII, 1959, págs. 2-27.

[2] BOURGUET, P. du, *Musée National du Louvre. Catalo-gue des étoffes coptes*, París, 1964.

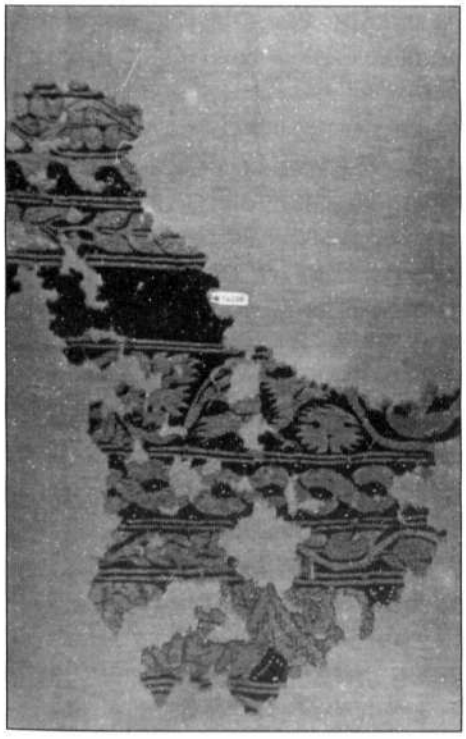


FIGURA 1. FRAGMENTO DE TEJIDO, SIGLOS IV-V.

postas, tallos de hojas ovales apuntadas, roleos de hojas de parra con un pájaro picoteando entre ellas, sogueados, roleos de hojas ovales apuntadas y entrelazos. Las franjas se separan por estrechos filetes dobles.

El naturalismo de los motivos indica una fecha temprana, en torno a los siglos III-IV[3].

Por su calidad y perfección técnica pudo ser ejecutado en un centro textil importante, ya egipcio o del Mediterráneo Oriental, donde destacaron los talleres sirios.

BANDAS DECORATIVAS (figs. 2 y 3)
N.º Inv. 15.045 y 15047

[3] Tejidos con motivos semejantes y clasificados en la misma época son estudiados por KENDRICK, A.F., *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt*, Vol I, Londres, 1920, n.os 20-21. DIMAND, M.S., *Die ornamentik der Agyptischen wollwirkereien*, Leipzig, 1924, lám. XIII. WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Spätantike und koptische Stoffe aus Agyptischen Grabfunden*, Berlín, 1926, n.º 9067, lám. 6. BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, A-1, A-19 a A-22 y A-24. TRILLING, J., *The roman heritage. Textiles from Egypt and the Near Eastern Mediterranean*, Washington, 1982, cat. 1.

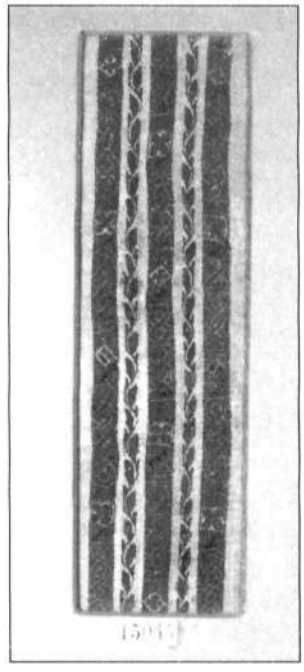


FIGURA 2. BANDA DECORATIVA, SIGLOS IV-V.

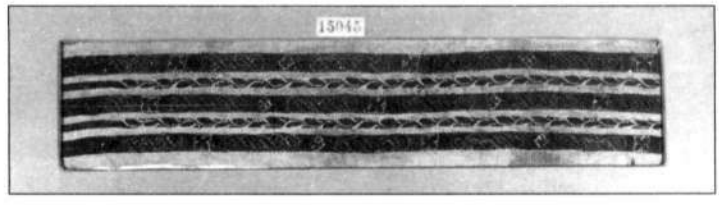


FIGURA 3. BANDA DECORATIVA, SIGLOS IV-V.

Medidas: 7,8 x 36 cm.
7,8 x 25,7 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tejido en lienzo de lino con bandas ornamentales de lana púrpura en tapicería. Decoración en lino con lanzadera volante. Ocho hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Buena. Perdida escasamente la labor de lanzadera.
Cronología: Siglos IV - V

Fragmentos de bandas formadas por tres listas de color púrpura con sogueado separado por cuadrifolios inscritos en cuadrados y rombos alternativamente. Entre las listas se dispone un roleo de hojas lanceoladas.

Estos tejidos fueron frecuentes en la decoración de túnicas y chales. Por la sencillez de los

entrelazos que forman su decoración se pueden fechar en los siglos IV-V[4].

Fragmento de orbículo (fig. 4a)
N.º Inv. 15.061
Medidas: 29,5 x 48 cm.
Materieles:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana púrpura-violácea con decora-ción de lanzadera volante en lino. Once hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de pequeños fragmentos en el centro y en los bordes del tejido.
Cronología: Siglos IV - V.

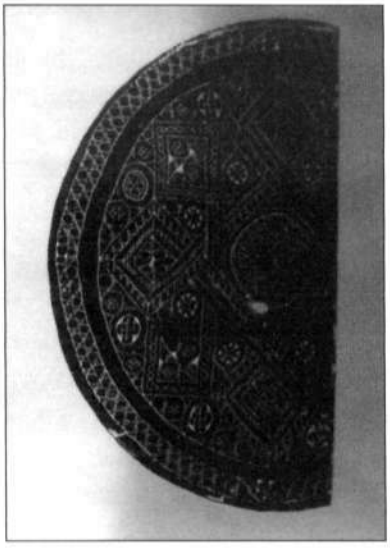


Figura 4a. Fragmento de orbículo, siglos IV-V.

Fragmento de *orbículo* cuya decoración se organiza a base de entrelazos que van formando motivos diversos. En el centro, una estrella de ocho puntas inscrita en un círculo que se decora con motivos entrelazados en torno a un cuadrifolio central. Todo el tejido muestra una profusa decoración compuesta por svásticas y flores cuadrilobuladas inscritas en círculos. En la bordura, un roleo muy estilizado forma una doble sarta de perlas.

[4] Presentan semejanza con estos tejidos los clasificados entre los siglos IV-V por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, A-2, A-3, B-9, B-11 y C-62 y KYBALOVA, L., *Les tissus coptes*, París, 1967, tejido del Museo de Artes Decorativas de Praga: cat. 68.

Los entrelazos se utilizaron en la Baja Antigüedad por sus poderes protectores para prevenir del mal de ojo, de modo que con la vista se tenía que recorrer su diseño, porque se consideraba peligroso fijar la mirada. Constituye-ron uno de los motivos decorativos más frecuentes en los tejidos coptos de los primeros siglos, así como en los mosaicos pavimentales, la escultura decorativa y otras manifestaciones artísticas, buscándose efectos tridimensionales mediante la intersección de elementos geomé-tricos y dominando una tendencia al horror vacui. Los primeros tejidos de estas características se datan en los siglos IV-V[5] por su perfecta organización y su relativa simplicidad, mientras que en los tejidos de siglos posteriores, los entrelazos y su decoración fueron cada vez más complejos.

Cojín funerario (fig. 1b)
N.º Inv. 15.052
Medidas: 50,5 x 36 cm.

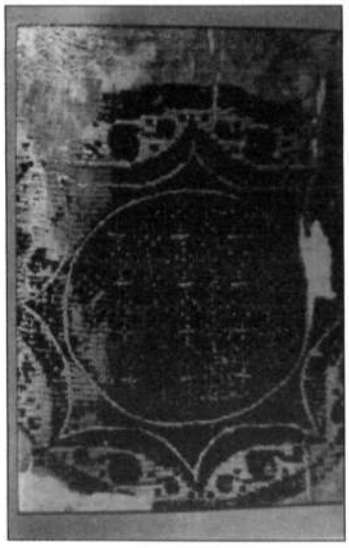


Figura 1b. Cojín funerario, siglo V.

[5] Esta cronología es propuesta por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, que data entre los siglos III y V tejidos con idéntico esquema compositivo: A-11 y B-6, y otros con motivos iguales: A-17 y A-18. KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, Vol. I, nos 12, 187 y 188, LAM. VVXII, propone los siglos III y IV, al igual que ROSA, G., "Tessuti ellenistici e copti recentemente acquisiti alle collezioni del Castello Sforzesco", *Bolletino d'Arte*, 1954, fig. 5 b. En la primera mitad del siglo IV los clasifican TRILLING, J., *Ob. cit.*, cat. 82 y 83 y CARROLL, D.L., *Looms of textiles of the copts*, Washington, 1986, n.º 4. RENNER, D., *Die koptischen Stoffe im Martin Von Wagner Museum*, Wiesbaden, 1974, cat. 7, clasifica este tipo de tejidos en la primera mitad del siglo V.

Materiales:

— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.

— *Trama*: lana y lino. Lana con torsión en Z.

Técnica: Lienzo de lino con decoración en técnica de bucles. Los bucles que forman la decoración son cortos y de lana púrpura, los que rodean el motivo central son de lino y de mayor longitud. Los bucles se disponen cada medio centímetro, espacio ocupado por cinco hilos de urdimbre. La trama complementaria toma tres hilos de urdimbre para formar los bucles.

Conservación: Faltan algunos fragmentos de tejido y hay pérdida de bucles.

Cronología: Siglo V

Cojín funerario decorado con una estrella de ocho puntas de brazos cóncavos en la que se inscribe un círculo con hileras de cruces griegas en su interior. Estos motivos se perfilan en lino sobre lana púrpura. La estrella se inscribe en un círculo y los espacios que quedan entre ambos se decoran con roleos estilizados.

Tejidos similares en técnica y decoración se clasifican en los siglos IV y V[6].

La técnica de bucle fue utilizada en los tejidos coptos desde los siglos IV y V hasta épocas tardías, repitiéndose los mismos motivos sin apenas variaciones. Este método de tejer es más impreciso que la tapicería y no se presta a reproducir modelos en tres dimensiones, pero los tejedores fueron capaces de conseguir sutiles gradaciones y efectos impresionistas obteniendo tejidos con un dibujo plano y colores yuxta-puestos estéticamente próximos a los primeros mosaicos cristianos.

Fragmento de tabula (fig. 5a)

N.º Inv. 15.075

Medidas: 13,5 x 25,2 cm.

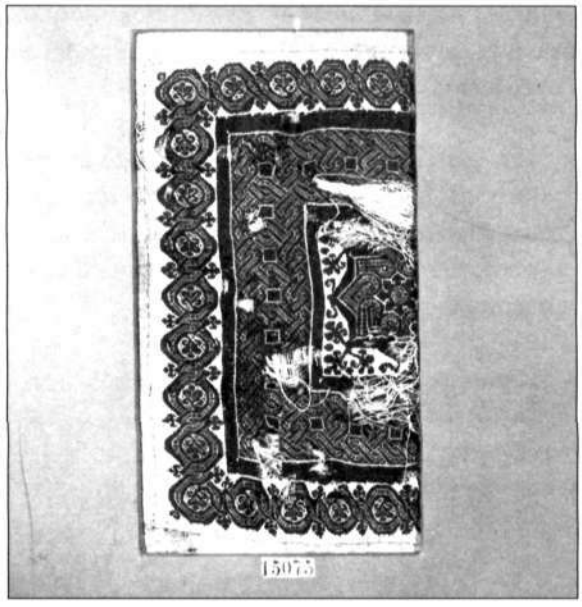


Figura 5a. Fragmento de tabula, siglo V.

Materiales:

— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.

— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Técnica: Tapicería cosida sobre un lienzo de lino. Decoración con lanzadera volante. Se marcan aberturas. Diez hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Pérdida de la trama en algunas partes del tejido dejando al descubierto la urdimbre.

Cronología: Siglo V

Fragmento de *tabula* púrpura y rosa palo con decoración formada por una estrella de ocho puntas inscrita en un cuadrado. De cada punta de la estrella nacen ramificaciones con hojas de parra. En su interior se forman otras dos estrellas concéntricas con entrelazos y una roseta octolobulada en el centro.

Enmarca la estrella una banda interior de entrelazos cuadrangulares y otra exterior con un roleo de círculos enlazados con hojas de parra y trifolios.

En base al tipo de hojas y entrelazos, el tejido se puede fechar en el siglo V[7]. A partir del

[6] Véase BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, B-28, B-29 y D-29, este último fechado en el siglo VII. KENDIRCK, A.F., *Ob. cit*, Vol. I, n.º 6 - frontispicio, n.º 8 - lám. III y n.º 33 lám. VII. VOLBACH, W. F., *Tessuti del Museo Sacro Vaticano*, Vaticano, 1942, n.º 83, lám. XX. KYBALOVA, L., Ob. cit., lám. 7: tejido del Museo Puskhin de Moscú y lám. 64: tejido del Museo de Artes Decorativas de Praga. TRILLING, J., *Ob. cit.*, cat. 104. WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 9442, lám. 41.

[7] Véase KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, Vol II, n.º 328, lám, X. DIMAND, M.S., *Ob. cit.*, fig. 27, lám VIII: tejido del Kunstgeweber Museum de Berlín y fig. 38, lám. XI: tejido del Kultur-historisches Museum de Lunz, éste es muy semejante en composición al tejido estudiado.

siglo VI se mantuvieron los mismos motivos, aunque con mayor sequedad y rigidez en su constitución[8].

Los entrelazos constituyeron uno de los elementos característicos de la decoración textil copta, pudiendo contribuir los tejidos a la incorporación de este motivo en la ornamentación musulmana.

Banda decorativa (fig. 6a)
N.º Inv. 15.053
Medidas: 9 x 48,5 cm.

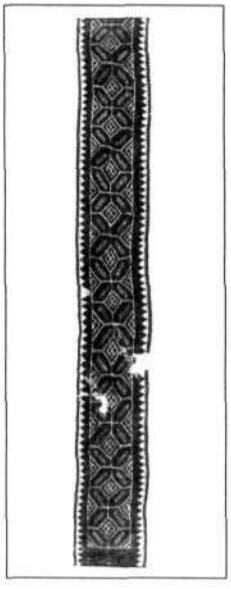


Figura 6a. Banda decorativa, siglos V-VI.

Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana azul-violácea decorada con lanzadera volante. La banda de tapicería está integrada en el lienzo de lino —quince hilos de urdimbre por centímetro—. Seis hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de pequeños fragmentos de trama.
Cronología: Siglos V - VI

Fragmento de banda con decoración de octógonos yuxtapuestos formados por hexágonos irregulares que a su vez organizan cruces en aspa. Los bordes de la banda se decoran con dientes de sierra.

La decoración geométrica en los tejidos monocromos fue característica de las manufacturas coptas, de las sirias y de las de otras provincias del Imperio. Las composiciones geométricas eran motivos comunes en los mosaicos pavi-mentales, que probablemente constituirían una fuente de inspiración para los diseños textiles. Este tejido se puede fechar en torno a los siglos V-VI[9].

Banda decorativa (fig. 7a)
N.º Inv. 15.055
Medidas: 6 x 36,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Lienzo de lino con hilos de desigual grosor en la trama y la urdimbre sobre el que se cose la banda de tapicería en lana púrpura. Decoración con lanzadera volante. Ocho hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de pequeños fragmentos de trama.
Cronología: Siglos V - VI

WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 4632, lám. 66, y el tejido del Metropolitan Museum of Art de Nueva York n.º 89.18.252, fig. 6, p. 108, ambos tejidos son muy semejantes. TOLL', N.P., "Koptskija tkani chudo zestvenno-promyslen-nago muzeja v'Prag'u", *Seminarium Kondakovianum*, 1928, cat. 5 - lám. I y cat. 15 - lám. II. KESSER, A., "Tapisserie coptes de sépultures égyptiennes", *Graphis*, XVI, 1960, tejido del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, fig. 53. BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, A-10, B-35 y C-13 a C-16. KYBALOVA, L., *Ob. cit.*, tejidos del Museo de Artes Decorativas de Praga: cat. 70 y 77. RENNER, D., *Ob. cit.*, cat. 7. LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *Textiles coptes aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas, 1988, n.º 23.

[8] Véase BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, D-90 y D-108, fechados en el siglo VII. BAGINSKI, A. y TIDHAR, A., *Textiles from Egypt 4-13 centuries*, Jerusalén, 1980, n.ºs 252, 254 y 255, datados entre los siglos X al XII. TRILLING, J., *Ob. cit.*, cat. 96, clasificado en el siglo VI. Y ZACCARIA, A., *Museo Poldi Pezzoli. Tessuti copti*, Milán, 1984, n.º 7, cat. 7, también fechado en el siglo VI.

[9] La misma fecha es propuesta por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-49, GUERRINI, L., *Le stoffe copte del Museo Archeologico de Firenze*, Roma, 1957, cat. 29, lam. VII y CAUDERLIER, P., *Les tissus coptes. Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon, 1985, n.º 70 bis. WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 9238 b, lám. 50 y DIMAND, M.S. *Ob. cit.*, tejido del Kulturhistorisches Museum de Lunz: n.º 44, lám. XII, proponen el siglo IV.

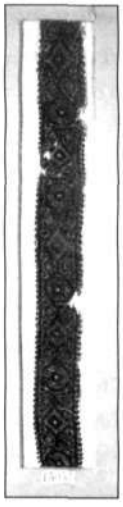


FIGURA 7a. BANDA DECORATIVA, SIGLOS V-VI.

Banda monócroma con decoración geométrica en la que alternan rombos y círculos con cruces griegas inscritas. Estas figuras se unen rítmicamente por un doble roleo muy estilizado. Los bordes se decoran con postas de trazado muy esquemático.

En función de la estilización de los motivos se puede clasificar en los siglos V-VI[10].

BANDA DECORATIVA (fig. 8a)
N.º Inv. 15.071
Medidas: 10,2 x 19,7 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana púrpura-violeta integrada en el lienzo de lino. Decoración con lanzadera volante con hilos de lino crudo y ma-rrón. Siete hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Buena. Falta un pequeño fragmento del lienzo.
Cronología: Siglos V - VI

[10] En el siglo VI son clasificados tejidos similares, técnica y estéticamente, por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-44, C-45 y C-47 y ZELINKA, D. "Les tissus coptes du Musée National de Ljubljana", *Situla*, 6, 1963, cat. 19-lám. X y cat. 20-lám. XIII. En los siglos IV-V los clasifican TRILLING, J., *Ob. cit.*, cat. 84, VOLBACH, W.F., *Koptische Stoffe. Städtische Museum M. Gladbach Oskar-KühlenStiftung*, 1959, cat. 2 y WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 9886 - lám 61 y n.º 9690 - lám. 64.

FIGURA 8a. BANDA DECORATIVA, SIGLOS V-VI.

Banda con bordes festoneados y profusa decoración a base de círculos entrelazados que inscriben rosetas de seis pétalos.

Se puede clasificar en torno a los siglos V-VI[11].

ORBÍCULO (fig. 9c)
N.º Inv. 15.063
Medidas: 18,5 x 17 cm.

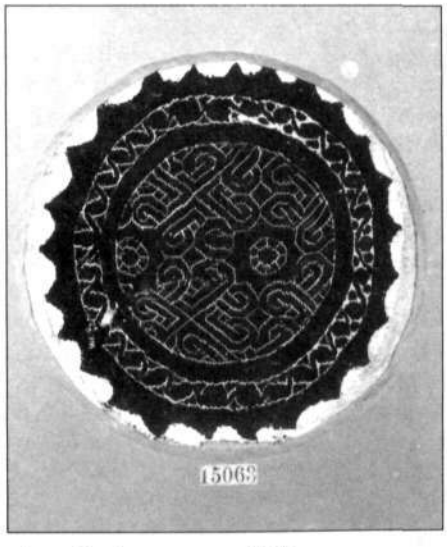


FIGURA 9c. ORBÍCULO, SIGLOS V-VI.

[11] BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, clasifica en el siglo VI tejidos con entrelazos semejantes: C-12 a C-18. KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, Vol. I, propone los siglos IV-V para un tejido con entrelazos muy similares ejecutado en el Alto Egipto: n.º 83 - lám. XIX.

Materiales:

— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.

— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Técnica: Tapicería púrpura integrada en el lienzo de lino con decoración ejecutada con lanzadera volante. Siete hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Buena. Pequeña rotura en el borde.

Cronología: Siglos V - VI

Orbículo decorado con entrelazos que forman estrellas de ocho puntas con flores octolobuladas en su interior. Se bordea con un roleo estilizado y se remata con un borde festoneado.

La distribución de la decoración está descentrada, los festones y roleos son irregulares y la técnica es imprecisa, lo que pone de manifiesto una ejecución descuidada o inacabada.

Los motivos que decoran este tejido son de origen helenístico y fueron muy utilizados en el arte textil de la Baja Antigüedad, siendo frecuentes desde el siglo III en centros textiles de Egipto, Siria y otras provincias del Imperio, pero por las irregularidades que presenta este tejido en decoración y ejecución se puede fechar en torno a los siglos V-VI[12].

[12] El más similar es el estudiado por PETER, I., *Textilien aus Agypten. Museum Rietberg Zürich*, Zurich, 1976, n.º 115, datado en los siglos IX-X. BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, clasifica estos tejidos en los siglos V-VI: B-4, B-7, B-33, B-34, C-50, C-52, C-57 y C-62. En todos ellos se representa el mismo entrelazo, así como en los estudiados por ZELINKA, D., *Ob. cit.*, cat. 27 - lám XIV, cat. 29 - lám XII y cat. 30 - lám XIV, que los fecha en los siglos V-VI. RENNER, D., *Ob. cit.*, cat. 6, lo clasifica en la primera mitad del siglo V. GUERRINI, L., *Ob. cit.*, cat. 30 - lám. VIII y cat. 59 - lám. XVII, los fecha en los siglos IV-V, al igual que DIMAND, M.S., *Ob. cit.*, tejido del Museo Copto de El Cairo: fig. 30 - lám IX y tejido del Osterreich Museum de Viena: fig. 22 - lám. VIII, KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, Vol. I, n.º 277, lám XXX, WILSON, L.M. *Ancient textiles from Egypt in the University of Michigan Collection*, University Michigan Press, 1933, fig. 79, lám. VI, KYBALOVA, L., *Ob. cit.*, tejido del Museo de Artes Decorativas de Praga: cat. 69 y tejido del Museo de Bohemia del Norte en Lieberec: cat. 71, VOLBACH, W.F., *Spätantike und frühmittelal terrli sche Stoffe*, Mainz, 1932, cat. 101-102, lám. 1, WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 9131, lám 68 y TOROK, L., "Art anti-que au Musée Dèri de Debre-cen...", *Bulletin du Musée hongrois des Beaux Arts*, 51, 1978, tejidos del Museo de Artes Decorativas de Budapest: cat. 2 - fig. 2 y cat. 3 - fig. 3.

Tejido de tipología oval (fig. 10a)

N.º Inv. 15.068

Medidas: 23,5 x 56 cm.

Materiales:

— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.

— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Técnica: Tapicería en lana púrpura-violeta integrada en el lienzo de lino con decoración ejecutada con lanzadera volante. Borduras con pasadas curvas, redondeados y arrollamientos. Siete hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Pérdida de una parte del tejido en la terminación lanceolada. La lana púrpura-violeta se ha ennegrecido.

Cronología: Siglos V - VI.

Tejido de tipología oval decorado con entrelazos que forman losanges. Se remata con dos bandas o borduras, la interior con un roleo de motivos circulares y la exterior con hojas de parra estilizadas. De uno de sus vértices nace un tallo formado por un roleo sinuoso que remata en una hoja de parra.

Son abundantes los tejidos que presentan una decoración semejante desde los siglos III y IV,

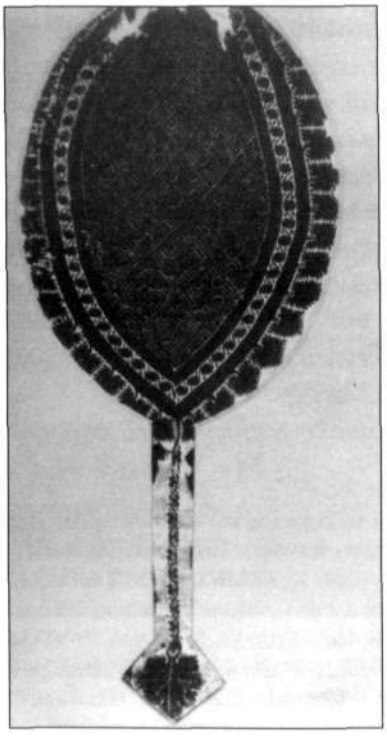


Figura 10a. Tejido de tipología oval, siglos V-VI.

pero la estilización del roleo y de las hojas de parra nos llevan a clasificar este tejido en los siglos V-VI[13], ya que los entrelazos por sí solos no sirven para establecer la cronología.

Tejido de tipología oval (fig.10b)
N.º Inv. 15.069
Medidas: 22 x 56 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana púrpura integrada en el lienzo de lino. La decoración se forma con la lanzadera volante. Siete hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de trama y roturas en los bordes.
Cronología: Siglos V - VI.

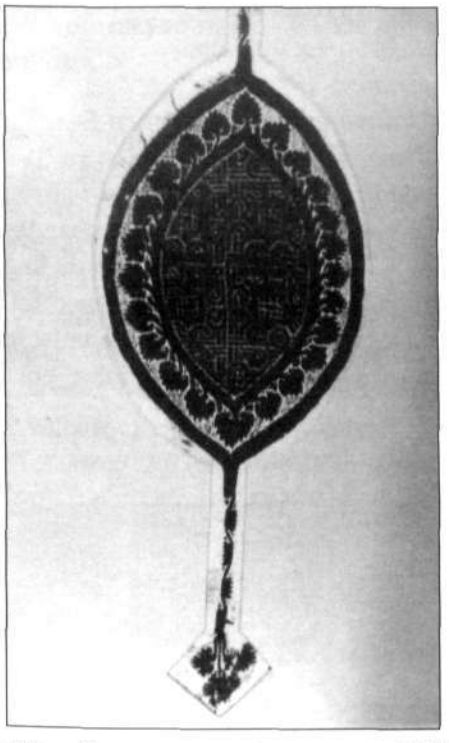


Figura 10b. Tejido de tipología oval, siglos V-VI.

[13] En los siglos V-VI los catalogan RENNER, D., *Ob. cit.*, cat. 7 y cat. 15, para quien los tejidos con la misma decoración podrían provenir de un taller local de Akhmim, p. 8, de donde es probable que procedan los tejidos de esta colección. RENNER, D., *Die spätantike und koptischen Textilien im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt*, Wiesbaden, 1985, cat. 7, lám. 3. BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, B-4, B-7, C-50, C-52, C-57 y C-62. ZELINKA, D., *Ob. cit.*, cat. 29 - lám. XII, cat. 28 - lám. XIII y cat. 27 y 30 - lám. XIV.

Tejido de tipología oval decorado en el centro con entrelazos que forman estrellas de ocho puntas adornadas con cuadrícula en su interior. Un borde de hojas de parra, que destacan sobre un fondo jaspeado, rodea el diseño central.

De los vértices del óvalo nacen tallos formados por roleos de hojas de parra estilizadas. Uno remata en tres hojas de parra y el otro se conserva incompleto.

En función de la estilización de los roleos y las hojas de parra se puede fechar en los siglos V-VI[14] .

Tejido de tipología oval (fig. 8b)
N.º Inv. 15.070
Medidas: 21,5 x 50,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en púrpura-violeta integrada en el lienzo de lino. La decoración se eje-

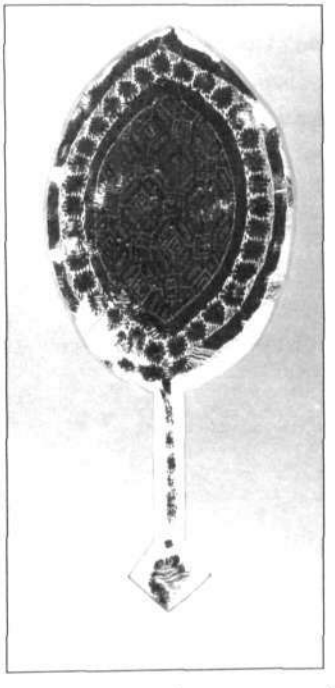


Figura 8b. Tejido de tipología oval, siglos V-VI.

[14] Véanse las semejanzas con los tejidos clasificados entre los siglos V-VII por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, B-14, B-32, C-47, C-50, C-58 y D-125. LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *Ob. cit.*, clasifica un tejido semejante en el siglo V: n.º 64.

cuta con lanzadera volante. Cinco hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Rotura con pérdida de tejido en los bordes y desaparición muy localizada de la trama en el interior.

Cronología: Siglos V - VI

Tejido de tipología oval decorado con octógonos y cuadrados yuxtapuestos que forman una composición geométrica. Rodeando estos motivos, una banda de hojas de parra estilizadas destacan sobre un fondo jaspeado.

De uno de los vértices nace un tallo formado por hojas de parra estilizadas que remata- en una hoja de parra.

La estilización de los motivos vegetales permite datar este tejido en los siglos V-VI[15]

Banda en escuadra (fig. 11b)
N.º Inv. 15.080
Medidas: 28,5 x 27 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en azul-violáceo cosida al lienzo de lino. Decoración con lanzadera volante. Redondeados. Seis hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Pérdida de algún fragmento de tejido y de la decoración con lanzadera.

Cronología: Siglos V - VI

Gammulae decorada con esquemas cruciformes entrelazados formando cruces griegas y en aspa. En el borde un sogueado con rosetas octolobuladas en el interior.

En función de su técnica, este tejido se clasifica en los siglos V-VI, ya que los tejidos con decoración cruciforme no fueron muy corrientes en la ornamentación textil de las épocas más tempranas por su aparente simbolismo, a pesar de la franqueza de sus líneas y su sentido ornamental[16].

Banda en escuadra (fig. 12a)
N.º Inv. 15.084
Medidas: 19 x 40,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en púrpura-marrón integrada en el lienzo de lino. Entre la banda en escuadra y la de remate hay una lista de lino en la que se marcan las aberturas formando un doble calado. Decoración con lanzadera volante y redondeados. Ocho hilos de urdimbre por centímetro.

Figura 11b. Banda en escuadra, siglos V-VI.

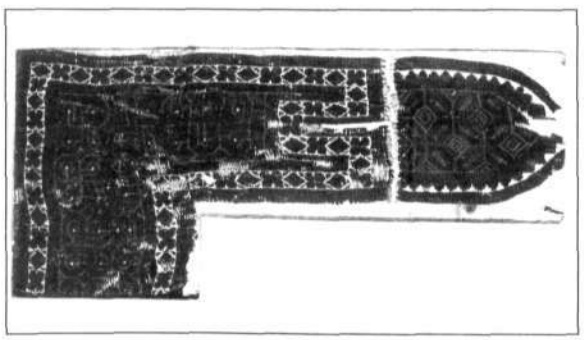


Figura 12a. Banda en escuadra, siglos V-VI.

[15] BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-47, C-49 y D-27. GUERRINI, L., *Ob. cit.*, cat. 29, lám VII.

[16] En el Victoria and Albert Museum de Londres se conserva un tejido con decoración de cruces en aspa procedente de Akhmim y clasificado en los siglos III-IV: KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, Vol I, n.º 217, lám. XXXII. También presenta decoración cruciforme un tejido de la misma época del Brooklyn Museum de Nueva York: *Late Egyptian and Coptic Art*, 1943, n.º 37.1771 E, lám. 38.

Conservación: Ha desaparecido la trama en algunas zonas. Falta un fragmento de tejido. Se ha perdido parte de la decoración con lanzadera.

Cronología: Siglos V - VI

Gammulae decorada con un entrelazo de svásticas yuxtapuestas de brazos curvos. Bordea este motivo una sucesión de alterna de tetralobuladas y rombos.

La terminación apuntada se decora con octógonos yuxtapuestos formados por hexágonos irregulares. Bordeando este motivo, dientes de sierra.

Este tejido se data en los siglos V-VI, pero los motivos que intervienen en su decoración formaron parte del repertorio ornamental textil desde los primeros siglos de nuestra era, concibiéndose con mayor rigidez en los ejemplares más tardíos[17].

Tejido estrellado (fig. 7b)
N.º Inv. 15.056
Medidas: 27,5 x 39 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana púrpura-violeta integrada en el lienzo de lino. Decorado con lanzadera volante. Resaltes y arrollamientos. Trama con pasadas curvas en la orla. Cinco hilos de urdimbre por centímetro.

[17] Tejidos con svásticas de lados curvos se pueden ver en: KENDRICK, A.F. *Ob. cit.*, Vol. I, n.º 198, lám. XXX. DIMAND, M.S., *Ob. cit.*, tejido del Kunstgewerbemuseum de Köln: n.º 29. WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 9238 a, lám 50. ZELINKA, D., *Ob. cit.*, cat. 26, lám. X. BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-50 y C-58. PETER, I., *Ob. cit.*, cat. 3. TRILLING, J., *Ob. cit.*, cat. 85. LAFONTAINE-DOSOGNE, J. *Ob. cit.*, n.º 64. Tejidos con octógonos yuxtapuestos se ven en: DIMAND, M.S. *Ob. cit.*, tejido del Kulturhistorisches de Lunz: n.º 44, lám. XII. WULFF, O. y VOLBACH, W.F. *Ob. cit.*, n.º 9238 b, lám. 50. GUERRINI, L. *Ob. cit.*, cat. 29, lám. VII. BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-49.

Tejidos con bordes de rosetas y rombos alternos se pueden ver en: WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.ºs 9665 y 9683 - lám. 61, n.º 9588 - lám. 62 y n.º 9119 - lám. 78. VOLBACH, W. F., *Ob. cit.*, Mainz, 1932, cat. 98, lám. 2. BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-51 y C-54.

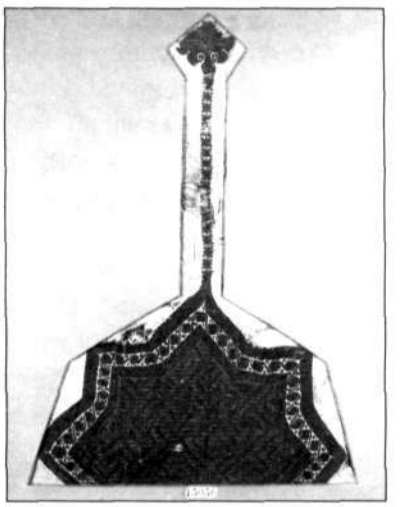


Figura 7b. Tejido estrellado, siglo VI.

Conservación: Faltan algunos fragmentos del lienzo. En el centro de la estrella, pérdida de trama.

Cronología: Siglo VI.

Motivo decorativo de tipología estrellada con un largo apéndice en uno de sus vértices que forma un tallo con hojas de parra estilizadas y remata en una hoja de parra.

La estrella se decora con un roleo estilizado de motivos circulares en el borde y meandros de svásticas en el campo central, en función de los cuales se puede datar el tejido en el siglo VI[18].

Los motivos de svásticas también fueron propios de la escultura decorativa de la Baja Antigüedad.

[18] BOURGUET, *Ob. cit.*, clasifica en este siglo los tejidos que presentan estos motivos: C-43, C-47, C-49 y C-66. Pero la mayoría de los estudios clasifican estos tejidos en los siglos IV-V: RENNER, D., *Ob. cit.*, Wiesbaden, 1974, cat. 5, ZACCARIA, A., *Ob. cit.*, cat. 25, lám. XIII, TRILLING, J., Ob. cit., cat. 99 y 100, GUERRINI, L., *Ob. cit.*, cat. 31, lám. IX, TOROK, L., *Ob. cit.*, cat. 2, fig. 2, VOLBACH, W.F., *Ob. cit.* Ciudad del Vaticano, 1942, n.º 85, lám. XX, WULFF, O y VOLBACH, W.F. *Ob. cit.*, n.º 4633 b-lám. 50, n.º 9245-lám. 58, n.º 6964-lám. 60, n.º 9628-lám. 61, n.º 9131-lám. 68, Aeg.Abt-lám. 69, n.º 9116-lám. 78 y n.º 9119-lám. 78, CARROLL, D.L., *Ob. cit.*, n.º 3, AKASHI, K., *Coptic textiles from buryng grounds in Egypt in the collection of Kanegafuchi Spinning Company*, Kyoto, 1955, Vol. III, lám. 120, LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *Ob. cit.*, n.º 65 y *Koptische Weefsels, Haags Gemeentemuseum*, La Haya, 1982, cat. 4.

Tabula en forma estrellada (fig. 13b)
N.º Inv. 15.060
Medidas: 32,5 x 52,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

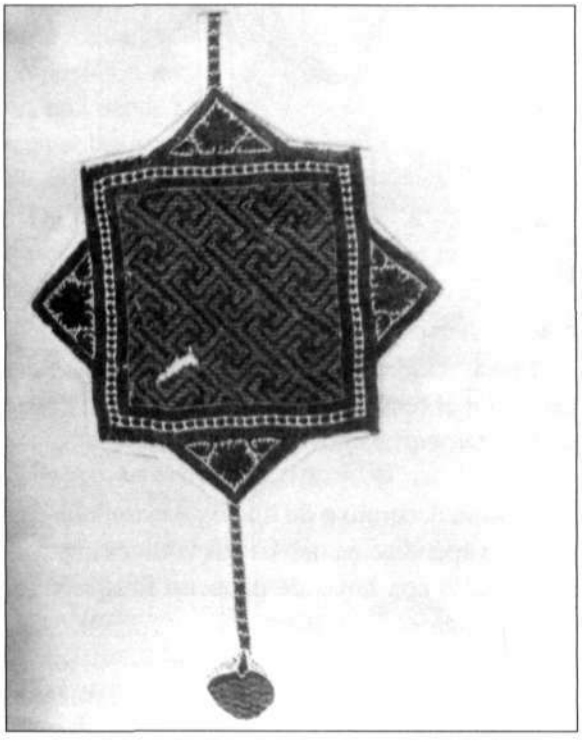


Figura 13b. Tabula en forma estrellada, siglo VI.

Técnica: Tapicería púrpura-violeta integrada en el lienzo de lino. Decoración con lanzadera volante. Resaltes, redondeados y arrollamientos. Seis hilos de urdimbre por centímetro en la tapicería y catorce hilos de urdimbre por centímetro en el lienzo de lino.

Conservación: Buena. Falta un pequeño fragmento en el interior del tejido.
Cronología: Siglo VI.

Tabula con forma estrellada por la intersección de dos cuadrados. El campo central se decora con meandros de svásticas. La orla que los bordea es una sarta de perlas.

Cuatro puntas de la estrella se decoran con hojas de parra y de dos de sus vértices opuestos nacen dos apéndices en forma de tallo con hojas de parra estilizadas. El que se conserva íntegro remata en una piña con caliz jaspeado.

La estilización de los motivos foliáceos permite clasificar este tejido en el siglo VI, ya que al emplearse el meandro sin apenas variaciones en todas las civilizaciones de la Antigüedad, su única presencia no basta para establecer la cronología[19].

Tabula (fig. 4b)
N.º Inv . 15.057
Medidas: 30 x 30 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana púrpura decorada con lanzadera volante. La tapicería va sobrepuesta a un lienzo de lino. Siete hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Buena.
Cronología: Siglo VI.

Figura 4b. Tabula, siglo VI.

[19] El siglo VI es propuesto por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-43, C-47 a C-49 y C-66 y ZACCARIA, A. *Ob. cit.*, n.º 6, cat. 6. Sin embargo, en la primera mitad del siglo V fechan los tejidos con estas características RENNER, D. *Ob. cit.*, Wiesbaden, 1974, cat. 5, 7 y 8 y LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *Ob. cit.*, n.º 65. Mientras el resto de investigadores los fechan en los siglos IV y V atendiendo más a los meandros que a los motivos que los acompañan.

Tabula cuya decoración parte de un cuadrado central con estrella de ocho puntas inscrita. El campo del tejido se decora con círculos entrelazados que encierran cuadrifolios y en la orla se alternan rombos y flores tetralobuladas.

Los entrelazos formando dinámicas composiciones se utilizaron en los mosaicos y escultura decorativa desde la Baja Antigüedad, obteniéndose en la ornamentación textil ejemplares de gran calidad y finura, aunque de efectos austeros.

En función de la orla se clasifica en el siglo VI, aunque tejidos de este tipo se ejecutaron desde los siglos III-IV hasta bien avanzada la época musulmana[20].

Fragmento de tabula (fig. 14a)
N.º Inv. 15.050
Medidas: 18,5 x 14,5 cm.

Figura 14a. Fragmento de tabula, siglo VI.

[20] BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-12, C-51 y C-54 y ZELINKA, D., *Ob. cit.*, cat. 22, lám. XII, clasifican tejidos con similar decoración en el siglo VI. Mientras en los siglos IV-V los clasifican: WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.os 9665 y 9683 - lám. 61, n.º 9588 - lám. 62 y n.º 9118 - lám. 78. THOMPSON, D., *Coptic textiles in the Brooklyn Museum*, 1971, cat. 1. BAGINSKI, A. y THIDAR, A., *Ob. cit.*, n.º 1. VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, Mainz, 1932, cat. 98, lám. 2. VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, Stiftung, 1959, cat. 6. KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, Vol. I, n.º 83, lám. XIX. Y CAUDERLIER, P. *Ob. cit.*, n.º 5.

Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en azul-violáceo decorada con lanzadera volante y cosida al lienzo de lino. Trece hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Faltan fragmentos de tejido en uno de los bordes.
Cronología: Siglo VI.

Fragmento de *tabula* decorado con svásticas de brazos curvos yuxtapuestos formando entrelazos. Bordeando el motivo central, un roleo de hojas de parra estilizadas.

Aunque ambos motivos fueron frecuentes en los tejidos de los primeros siglos de nuestra era, la estilización del roleo permite fecharlo en torno al siglo VI, siendo numerosos los tejidos que presentan el mismo roleo y la misma decoración en este período[21].

Las svásticas de brazos curvos formando entrelazos, que pudieron derivar de la estilización del nudo de Salomón, también formaron parte del repertorio de los mosaicos pavimentales y de la escultura decorativa.

Fragmento de tabula (fig. 2c)
N.º Inv. 15.048
Medidas: 25,7 x 22 cm.

Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana púrpura con decoración de lanzadera volante. Siete hilos de urdimbre por centímetro.

[21] En el siglo VI fechan estos tejidos BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, C-48 a C-50, C-52, C-56 y C-58 y ZELINKA, D., *Ob. cit.*, cat. 26, lám. X. En la primera mitad del siglo V los fechan: TRILLING, J., *Ob. cit.*, cat. 85, PETER, I., *Ob. cit.*, cat. 3 y LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *Ob. cit.*, n.º 64. El siglo IV es propuesto por DIMAND, M.S., *Ob. cit.*, tejido del Kunstgewerbemuseum de Köln, n.º 29, lám. IX. AKASHI, K., *Ob. cit.*, Vol. III, lám. 120, WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.os 9238 a y 9238 b - lám. 50, n.º 9680 -lám. 61, n.º 9004 - lám. 65, n.º 4620 - lám. 66 y Aeg.Abt. - lám. 69 y *Late egyptian and Coptic Art*, Brooklyn Museum, 1943, n.º 26.735, lám. 38.

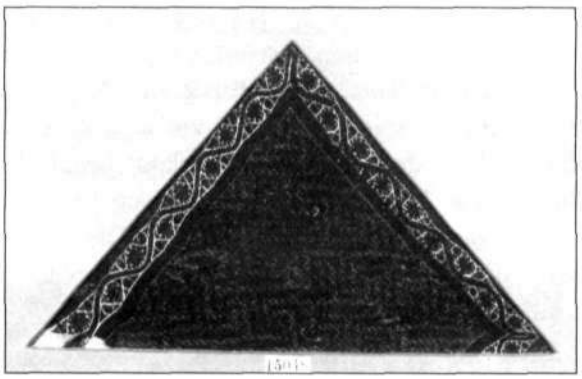


FIGURA 2c. FRAGMENTO DE TABULA, SIGLO VI.

Conservación: En el interior falta un fragmento de tejido que se ha parcheado con otro del mismo. Pérdida de una esquina y parte de la labor realizada con la lanzadera.

Cronología: Siglo VI.

Fragmento de *tabula* decorado con meandros de svásticas bordeados por una orla formada por un roleo de hojas de parra estilizadas. El aspecto formal del roleo, semejante al del tejido anterior, nos induce a establecer similar cronología.

FRAGMENTO DE TÚNICA (fig. 15b)
N.º Inv. 15.082
Medidas: 37,5 x 49 cm.

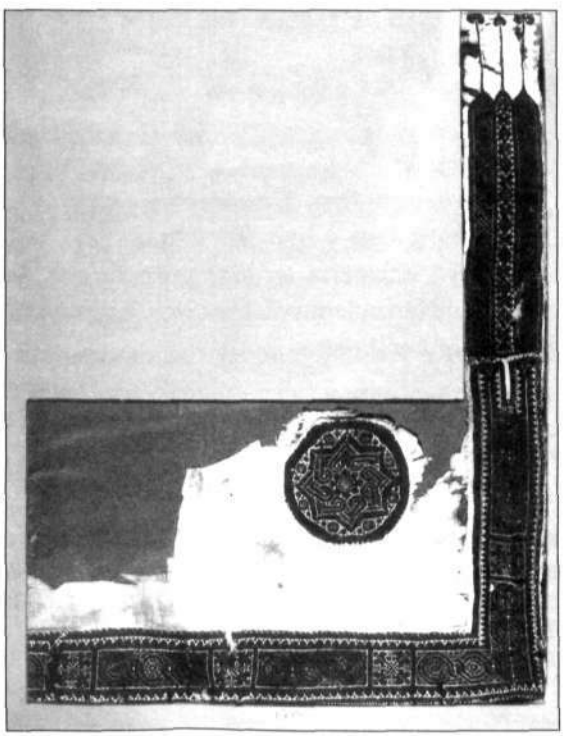


FIGURA 15b. FRAGMENTO DE TÚNICA, SIGLO VI.

Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Técnica: Lienzo de lino con ornamentación sobrepuesta en tapicería de lana púrpura y decoración con lanzadera volante. La parte del *gammulae* rematado en motivos foliáceos se integra en el tejido de lino y se une a la escuadra, de diferente ornamentación, con un doble calado. Nueve hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Lienzo de lino muy deteriorado. En los bordes de la banda faltan pequeños fragmentos. La labor de lanzadera ha desaparecido parcialmente.

Cronología: Siglo VI.

Fragmento de túnica de la que se conserva un *gammulae* y un *orbiculo.* Este se decora con una estrella de ocho puntas que inscribe dos estrellas concéntricas y roseta central y se rodea por un roleo de motivos circulares. Las estrellas de brazos entrelazados, como éstas, tenían poderes protectores si se recorría el entrelazo con la mirada.

El *gammulae* distribuye su decoración en compar-timentos rectangulares y cuadrados. Los primeros se ocupan por octógonos entrelazados con rosetas inscritas y los segundos por hojas de loto en aspa y afrontadas. Se bordea con dientes de sierra.

El *clavus* de remate se decora con dos bandas laterales con sogueado y una central con rosetas tetralobuladas alternando con motivos romboidales y cada una termina en un fino tallo y una hoja de lis las de los laterales y cardiácea la central.

En función de los motivos y su estilización, se puede clasificar en el siglo VI.

BANDA DECORATIVA (fig. 16b)
N.º Inv. 15.074
Medidas: 13,7 x 29 cm.
Materiales:
- *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
- *Trama*: lana y lino. Torsión en Z en la lana.

Técnica: Lienzo de lino con decoración en tapicería en lana púrpura y lino. En el cambio

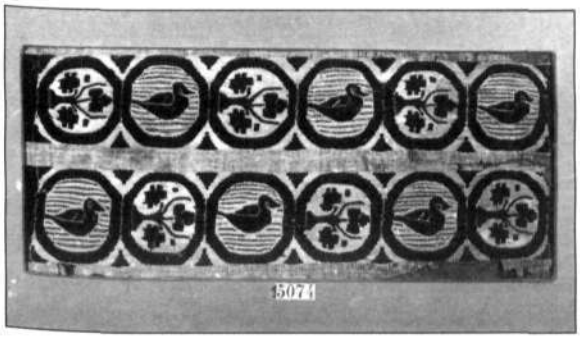


FIGURA 16b. BANDA DECORATIVA, SIGLO VI-VII.

de armadura se toman tres hilos de urdimbre por cada cruce de la trama. Lanzadera volante en algunos detalles de las aves y de la vegetación. Se marcan las aberturas. Nueve hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Buena. Pérdida de algún fragmento en los bordes.

Cronología: Siglos VI - VII.

Doble banda de círculos tangentes en los que alternan patos sobre un fondo rayado que simula el agua y árboles de ramas simétricas. Los círculos tangentes, que pueden estar ocupados por aves, cuadrúpedos o figuras humanas, constituyen la última fase evolutiva de los roleos habitados, tan frecuentes en los mosaicos de la Baja Antigüedad.

Aunque estas composiciones fueron frecuentes entre los siglos IV y VIII, por la estilización de los motivos vegetales nos inclinamos a clasificarlo en los siglos VI-VII[22].

FRAGMENTOS DE TEJIDO (fig. 13a)
N.º Inv. 76/130/8
Medidas: 8 x 12 cm.
3,5 x 8,3 cm.
4 x 5,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Técnica: *Taqueté* con bastas de trama ligadas en tafetán por una urdimbre de ligadura sobre un cruzamiento formado por una urdimbre de base y una trama de fondo. La decoración en púrpura destaca sobre un fondo claro, con colorido inverso en el reverso. Ocho hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Son tres fragmentos de un mismo tejido con bordes deshilachados.

Cronología: Siglos VI - VII.

Fragmentos de tejido con decoración distribuida en octógonos inscritos con roleo estilizado entre ellos y en el interior aves de perfil. Entre los octógonos, pequeñas rosetas cuadrilobuladas y cordiformes.

FIGURA 13a. FRAGMENTO DE TEJIDO, SIGLO VI-VII.

Los tejidos con estas características técnicas podrían datarse en los siglos VI-VII[23], período en el que algunos talleres estuvieron más abiertos a influencias externas. Parece que fueron utilizados como chales y colgaduras y eran reversibles, aunque según Kendrick[24] el anverso sería el que mostraba el fondo claro, como parece deducirse de un tejido del Victoria and Albert Museum con dos *tabulae* sobrepuestas.

[22] Aunque muchos tejidos análogos son clasificados en los siglos IV-V, TRILLING, J., *Ob. cit.*, cat. 54 propone el siglo VI para un tejido muy similar, así como THOMPSON, D., *Ob. cit.*, cat. 21. Entre los siglos VI y VII los clasifican BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, D-61 a D-64, D67, D-108 y E-2 y ZACCARIA, A., *Ob. cit.*, n.º 10, cat. 12.

[23] LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *Ob. cit.*, n.º 101, propone para los tejidos de este tipo los siglos VII-VIII,época en que las influencia orientales se hicieron más patentes. Pero, por su parte, otros investigadores los fechan entre los siglos IV-VI, así, entre otros, KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, n.º 537-lám. XXV fecha un fragmento procedente de Akhmin en el siglo IV, VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, Mainz, 1932, cat. 263-lám. 7 lo clasifica en el siglo V y WILSON, L.M., *Ob. cit.*, n.º 18, propone la fecha del 460 en relación con el conjunto arqueológico en que apareció.

[24] Cfr. KENDRICK, A.F. nota 24.

La costumbre de inscribir animales en figuras poligonales ya se observa en mosaicos pavimentales imperiales, continuando la costumbre en la musivaria y escultura decorativa de época paleocristiana y bizantina, sirviendo de modelo textil por su ritmo repetitivo que otorga un sentido muy ornamental.

Fragmento de tejido (fig. 9b)
N.º Inv. 15.064
Medidas: 15,5 x 18 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Taqueté con bastas de trama ligadas en tafetán por una urdimbre de ligadura sobre un cruzamiento formado por una urdimbre de base y una trama de fondo. Dieciseis hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Bordes deshilachados y parcial desaparición de la trama.
Cronología: Siglos VI - VII.

Fragmento de tejido con hileras de meandros que alternan con rosetas tetralobuladas en púrpura sobre fondo crudo. Uno de los bordes remata con una lista roja y otra púrpura con meandros entre ellas.

Como el tejido anterior, se data en los siglos VI-VII. Tejidos similares se conservan en el Staatliche Museum de Berlín[25], en la colección G. S. Crefeld[26], y en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas[27]. Pudieron producirse en centros como Akhmim hasta bien entrada la época musulmana[28].

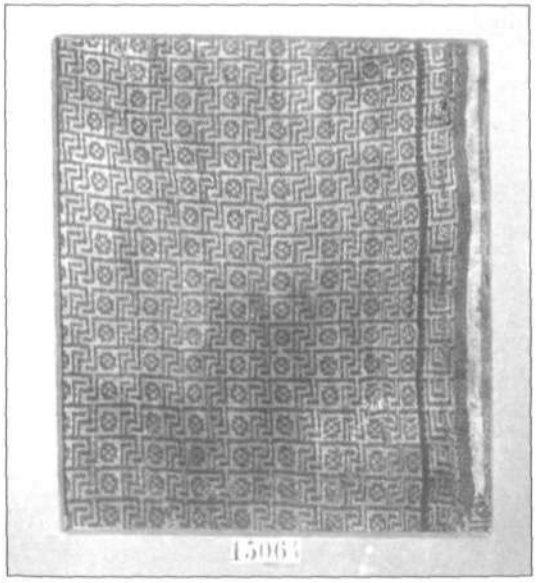


Figura 9b. Fragmento de tejido, siglo VI-VII.

Estos motivos provienen del repertorio ornamental romano.

Fragmento de tejido (fig. 21a)
N.º Inv. 76/130/9
Medidas: 5 x 8 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: seda y lino. Torsión en Z en la seda.
Técnica: Taqueté con bastas de trama ligadas en sarga por una urdimbre de ligadura, sobre un cruzamiento formado por una urdimbre base y una trama de fondo. Trece hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Bordes deshilachados y deterioro en el centro del tejido por desaparición de hilos de trama y de urdimbre.
Cronología: Siglos VI - VII.

Figura 21a. Fragmento de tejido, siglos VI-VII.

[25] FLEMMING, J., *Historia del tejido*, Barcelona, 1958, lám. 15.

[26] SCHULZE, P., *Alte Stoffe ein Leitfanden für Sammler und Liebhaber*, Berlín, 1920, p. 20, fig. 12. Para Schulze fue un tejido típico de la toga de los senadores por el predominio del color púrpura, p. 22.

[27] LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *Ob. cit.*, n.º 102, fechado en los siglos IX-X.

[28] GUERRINI, L., *Ob. cit.*, p. 84.

Tejido con decoración simétrica en bandas horizontales con animales fantásticos anguípedos, de lengua bífida, trompa y cuernos, adosados a una palmeta de tallos en espiral que marca el eje de simetría. Entre estas bandas, otros *motivos* se incluían en círculos decorados con sarta de perlas.

Los tejidos de seda de influencia sasánida gozaron de cierto éxito en Egipto, imitándose en centros como Antinoe o Akhmim, donde se trabajó con frecuencia la seda, pero también llegaron por vía comercial, por lo que es difícil establecer su cronología, aunque durante los siglos VI-VII la influencia sasánida fue más evidente.

Fragmento de tabula (fig. 9d)
N.º Inv. 15.065
Medidas: 21,5 x 15,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en en lana roja, verde y púrpura con tramas curvas. Se marcan las aber-turas. Siete hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Faltan fragmentos de tejido en los bordes y en el interior.
Cronología: Siglo VII.

Tabula con hojas flordelisadas de disposición romboidal inscritas en un círculo y un cuadrado

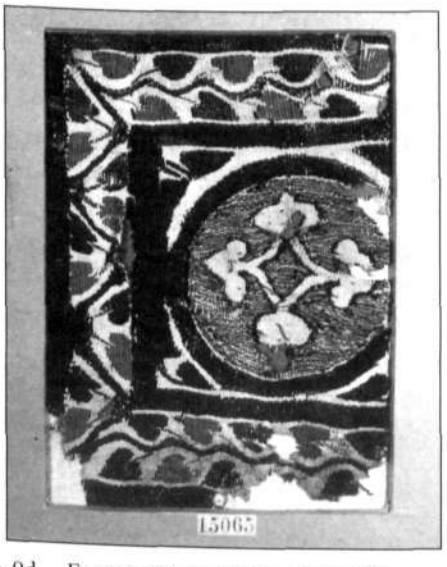


FIGURA 9d. FRAGMENTO DE TABULA, SIGLO VII.

con pares de hojas cordiformes en los intersticios. Bordura con roleo de hojas cordiformes rojas y verdes.

Se clasifica en el siglo VII, como otros tejidos que presentan borduras semejantes[29].

FRAGMENTO DE BANDA DECORATIVA (fig. 6b)
N.º Inv. 15.054
Medidas: 5,7 x 29,7 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Lienzo de lino con hilos de diferente grosor en la trama y en la urdimbre que producen efectos ornamentales. Decoración en tapicería en lana roja y lino integrada en el lienzo. En el cambio de armadura se toman dos hilos de urdimbre por cada pasada de trama. Arrollamientos, resaltes y redondeados. Se marcan las aberturas. Seis hilos de urdimbre por centímetro en la tapicería y catorce hilos de urdimbre por centímetro en el lienzo.

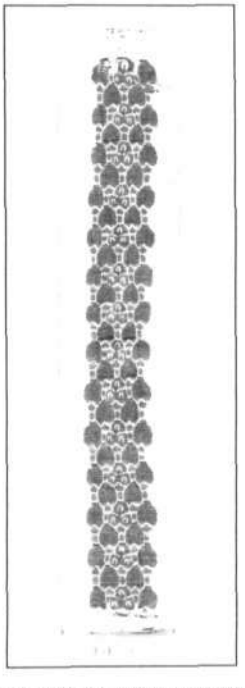


FIGURA 6b. FRAGMENTO DE BANDA DECORATIVA, SIGLO VIII.

[29] BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, D-140 y D-141. TRILLING, J., *Ob. cit.*, sin embargo, clasifica en el siglo V un tejido del Textile Museum de Washington con un roleo semejante: cat. 42.

Conservación: Buena. Pérdida de trama en los extremos de la banda.

Cronología: Siglo VIII.

Banda decorada con hojas rojas cordiformes que forman una retícula por su disposición alterna.

La composición deriva de la musivaria y en función de la estilización de los motivos se puede clasificar en el siglo VIII[30].

Tejido de tipología foliácea (fig. 21b)

N.º Inv. 76/130/11

Medidas: 9 x 24 cm.

Materiales:

— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.

— *Trama*: lana. Torsión en S.

Técnica: Tapicería con pasadas de trama curvas. Por cada entrecruzamiento de trama se toman dos o tres hilos de urdimbre. La hoja estaba integrada en el lienzo de lino. Nueve hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Dos fragmentos unidos por el centro. Pérdida de tejido y trama.

Cronología: Siglo VIII.

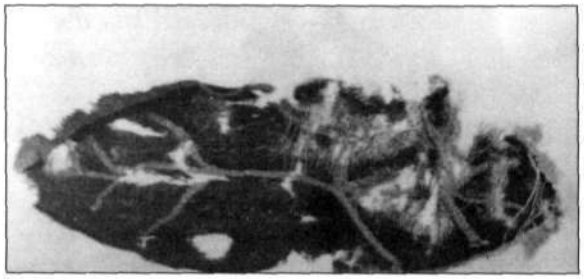


Figura 21b. Tejido de tipología foliácea.

Tejido de tipología foliácea con fondo verde, nervadura amarilla y perfilado en negro y marrón.

Supone una simplificación del árbol de la vida, aunque podría haber perdido su significado por su avanzada cronología, que se puede establecer en el siglo VIII[31].

[30] Tejidos similares en morfología, ornamentación y técnica son clasificados en el siglo VIII por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, E-116 y E-141 y por BAGINSKI, A. y TIDHAR, A., *Ob. cit.*, n.º 122.

[31] BOURGUET, P. du, Ob. cit., E-89 y E-91 y PETER, I., *Ob. cit.*, n.os 94 a 96.

Fragmento de túnica (fig. 17a)

N.º Inv. 15.058

Medidas: 18,5 x 50 cm.

Materiales:

— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.

— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Técnica: Bandas decorativas integradas en un lienzo de lino con hilos de desigual calibre. La central en tapicería de lana roja, rosa, marrón, verde, azul y naranja con pasadas de trama curvas, redondeados y arrollamientos. Se marcan las aberturas. Las bandas laterales son bordadas con puntadas de hilo de lana doble que pasan sobre un hilo de urdimbre y bajo tres o más a la vez. Cuatro o cinco hilos de urdimbre por centímetro en la tapicería. Lienzo irregular con siete u ocho hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Faltan fragmentos de lienzo. Desaparición parcial de las tramas de lana.

Cronología: Siglos VIII - IX.

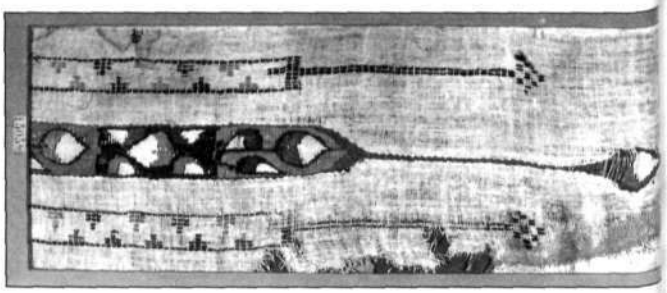


Figura 17a. Fragmento de túnica, siglo VIII-IX.

Fragmento de túnica con tres *clavi* rematados en hojas lanceoladas. El central se decora con hojas lanceoladas de colores vivos y contrastados y los laterales con motivos geométricos escalonados.

En función de la decoración del clavus central se puede clasificar en los siglos VIII-IX, aunque no hay que descartar que respondan a diferente época.

TRILLING, J., *Ob. cit.*, cat. 10 y 62, los fecha en los siglos V-VI. GUERRINI, L., *Ob. cit.*, cat. 19, lám. V, propone la misma cronología. KYBALOVA, L., *Ob. cit.*, fecha un tejido del Museo del Ermitage en los siglos IV-V: cat. 78. Y WULFF, O. y VOLBACH, W.F., Ob. cit., n.º 9073, lám 9, en el siglo IV.

Fragmento de tejido (fig. 16a)
N.º Inv. 15.073
Medidas: 14,5 x 50,5 cm.
banda: 9 x 50,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino (lienzo). Torsión en S.
lana (banda). Torsión en Z.
— *Trama*: lino (lienzo). Torsión en S.
lana (banda). Torsión en Z.
— *Brocado*: lino. Torsión en S.
Técnica: Sobre un lienzo de lino con salteados se cose un lienzo de lana rosa trabajada con brocados. Dieciseis hilos de urdimbre por centímetro en el lienzo de lino. Diez hilos de urdimbre por centímertro en el lienzo de lana.
Conservación: Buena en la banda. Roturas en el lienzo de lino.
Cronología: Siglos VIII - IX.

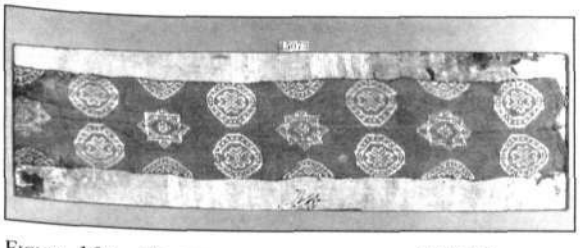


Figura 16a. Fragmento de tejido, siglo VIII-IX.

Banda con decoración al tresbolillo formada por dobles octógonos con sarta de perlas entre ellos y una roseta tetralobulada cordiforme en *su interior* y estrellas de ocho puntas formadas por la intersección de dos cuadrados que contienen un motivo floral romboidal.

El origen de esta técnica y decoración se encuentra en las sedas sasánidas y bizantinas, que se difundieron en Egipto a través de centros textiles como Antinoe, donde se copiaron y popularizaron, ejecutándose posteriormente en lana en otros centros textiles.

En los siglos VIII-IX se produjeron brocados en lana que imitaban los tejidos de seda difundidos en los siglos VI-VII.

Un tejido igual al estudiado, aunque de mayor precisión técnica, se conserva en el Haags Gem-mente-museum de La Haya y se fecha en los siglos VII-VIII[32].

Fragmento de tejido (fig. 18b)
N.º Inv. 15.067
Medidas: 14,5 x 51,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Lienzo de lino con decoración en tapicería en rojo, rosa, verde, amarillo y negro integrada en el lienzo y tomando en el cambio de armadura dos hilos de urdimbre por cada pasada de trama. Banda decorada con lanzadera volante. Se marcan las aberturas. Seis hilos de urdimbre por centímetro en la tapicería y doce hilos de urdimbre por centímetro en el lienzo.
Conservación: Faltan fragmentos de tejido y hay pérdida de trama en la banda.
Cronología: Siglos VIII - IX.

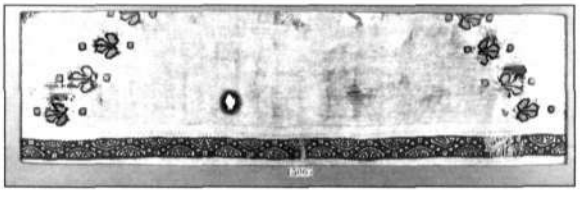


Figura 18b. Fragmento de tejido, siglo VIII-IX.

Fragmento de tejido con banda roja de tapicería con semicírculos que albergan flores.

En el lienzo de lino, en orden convergente desde la banda hacia el centro del tejido, flores perfiladas en negro y con fondo en verde, rosa, amarillo y rojo.

Se clasifica en los siglos VIII-IX atendiendo a la estilización de las flores y la fina decoración de la banda[33], aunque desde el siglo V se repitieron motivos florales semejantes sometidos cada vez a una mayor estilización.

---

[32] *Koptische Weefsels*, Haags Gemeentemuseum, La Haya, 1982, cat. 21.

[33] Tejidos con decoración similar en la banda son clasificados en el siglo IX por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, F-16, F-22, F-27, F-28 y F-30.

Fragmento de túnica o chal (fig. 11a)
N.º Inv. 15.078
Medidas: 18 x 12,5 cm.
diámetro del orbículo: 7,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Técnica: Lienzo de lino con salteados. La banda de tapicería, con fondo rosa, se integra en el lienzo. El *orbículo* está cosido. Resaltes y redondeados. Once hilos de urdimbre por centímetro en la banda y quince hilos de urdimbre por centímetro en el orbículo.

Conservación: Buena en el *orbículo*, pérdida en el lienzo y en la banda de la trama. En perpendicular a la banda se ha añadido una tira de lienzo de lino.

Cronología: Siglos VIII - IX.

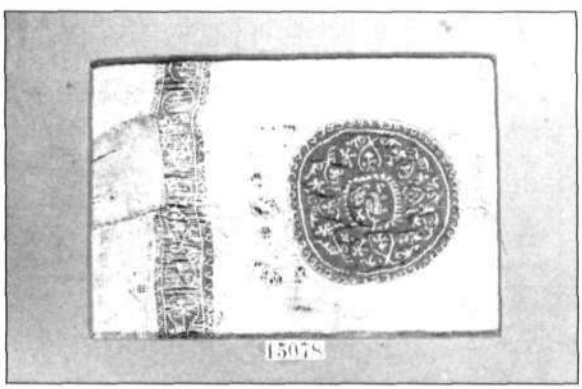


Figura 11a. Fragmento de túnica o chal, siglo VIII-IX.

Fragmento de tejido con banda y *orbículo*. En el centro del *orbículo* un cuadrúpedo gira la cabeza hacia un ave. Se inscribe en un clípeo rodeado por palmetas dispuetas de frente y perfil y remata en un borde de postas ganchudas.

En la banda, palmetas filiformes rodeadas por tallos que organizan una composición simétrica y bordeándola, postas del mismo tipo.

Los motivos filiformes constituyeron una parte importante del repertorio decorativo de los tejidos coptos entre los siglos VIII-IX, durante el período omeya[34].

[34] Véanse tejidos semejantes en técnica y decoración en BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, F-46, F-47, F-56, F-60 a F-65, F-68, F-71, F-74 a F-80, F-82, F-166 y F-178. PETER, I., *Ob. cit.*, cat. 50, con decoración muy similar. BAGINSKI, A. y TIDHAR, A., Ob. cit., n.os 100, 118 y 119. ZACCARIA, A., *Ob. cit.*, cat. 32 - n.º 32, cat. 33-34 - n.º 33. RENNER, D., *Ob. cit.*, Wiesbaden, 1985, cat. 31 - lám. 18 y cat. 36 - lám. 22.

Fragmento de tejido (fig. 17b)
N.º Inv. 15.059
Medidas: 18 x 20,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Técnica: Lienzo de lino con hilos de diferente grosor en el que se integra banda de tapicería en lana roja, amarilla, azul y azul verdáceo. Pasadas oblicuas, redondeados y arrollamientos. Se marcan las aberturas. Diez hilos de urdimbre por centímetro en la tapicería y dieciseis hilos de urdimbre por centímetro en el lienzo.

Otra banda de tapicería en púrpura-violeta y azul oscuro se cose al lienzo. Diez hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Se ha perdido parte de la trama en las bandas.

Cronología: Siglos VIII - IX.

Figura 17b. Fragmento de tejido, siglos VIII-IX.

Tejido compuesto por dos fragmentos diferentes. La decoración del mayor se estructura en losanges formados por bandas en diagonal con motivos esquemáticos que simulan pedreía. Las bandas se unen en los vértices por una roseta circular. Cada losange encierra una flor abierta estilizada. Los motivos, de variada policromía, destacan sobre fondo rojo.

El fragmento menor presenta una decoración similar, más esquematizada, con motivos en azul oscuro sobre fondo púrpura-violeta.

Esta ornamentación parece derivar de las sedas egipcias de Antinoe y los tejedores coptos la adaptarían a los tejidos de lana, sobre todo a partir de la dominación musulmana, repitiéndose, con escasas variaciones, en una gran cantidad de ejemplares conservados[35]. Por la estilización de los motivos correspondería a los siglo VIII-IX.

Banda decorativa (fig. 11c)
N.º Inv. 15.079
Medidas: 8,6 x 28 cm.
Materiales:
— *Uridimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Lienzo de lino con banda de tapicería cosida en lana rosa, azul oscuro y azul prusia. Pasadas curvas. Se marcan las aberturas. Siete hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de tejido y desaparición de la trama en la banda.
Cronología: Siglos VIII - IX

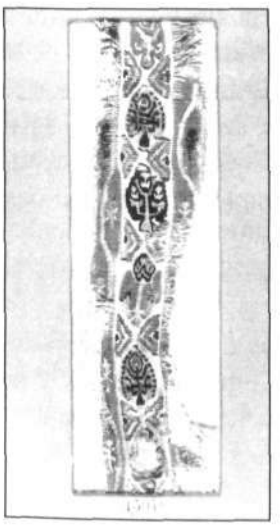


Figura 11c. Banda decorativa, siglo VIII-IX.

[35] BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, F-6, F-9, F-12, F-14 y F-15. ZACCARIA, A., *Ob. cit.*, cat. 38, 49 y 50. BRITTON, N.P., *A studi of some early islamic textiles in The Museum of Fine Arts Boston*, Boston, 1938, fig. 13. GUERRINI, L., *Ob. cit.*, cat. 112, lám. XL. RENNER, D., *Ob. cit.*, Wiesbaden, 1985, cat. 43, lám. 25. VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, Mainz, 1932 cat. 251, lám. 11. VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, Stiftong, 1959, cat. 23 y 24. WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 6236, lám. 72.

Banda formada por una sucesión de hojas lanceoladas con vegetación simétrica en su interior. Entre las hojas, flores triangulares. A ambos lados, una cenefa con flores contorneadas por un tallo sinuoso.

Los motivos derivan de los modelos sasánidas interpretados con estilización y vivo cromatismo.

La rigidez con que se interpretan las hojas es característica de los siglos VIII-IX[36], aunque éstas ya aparecen en los tejidos coptos desde los siglos VI-VII, cuando los motivos sasánidas penetraron en el código ornamental copto.

Orbículo (fig. 5c)
N.º Inv. 15.077
Medidas: 14 cm. de diámetro
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en Z.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

Figura 5c. Orbículos, siglos VIII-IX.

Técnica: Tapicería en rojo, amarillo, azul, verde y rosa. Resaltes, redondeados y arrollamientos. Se marcan las aberturas. Doce hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de gran parte de la trama.
Cronología: Siglos VIII - IX.

[36] En los siglos VIII-IX clasifican tejidos semejantes: ZELINKA, D., *Ob. cit.*, cat. 46, lám. XXIII, BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, E-82 a E-86, F-193, F-194, G-31 y G-32. ZACCARIA, A., *Ob. cit.*, cat. 42, n.º 41. Y RENNER, D., Ob. cit., Wiesbaden, 1985, cat. 41, lám. 25.

Orbículo con decoración figurada sobre fondo rojo dispuesta en dos registros. En el superior, dos figuras nimbadas, separadas por un motivo vegetal estilizado, junto a dos pavones. Debajo, una figura nimbada con cuerpo alado en el centro, con leones afrontados a ambos lados. Serodean por doble bordura, la interior con flores estilizadas unidas por tallos y la exterior con chevrones en disposición angular.

La composición, de origen oriental, tendría un simbolismo de inmortalidad.

La geometrización de las figuras, de rostros redondeados y grandes ojos cuadrados y el cromatismo contrastado es característico de la producción copta de los siglos VIII-IX[37].

Orbículo (fig. 18a)
N.º Inv. 15.066
Medidas: 14 x 13 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en Z.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería con lana roja, verde, azul, amarilla y negra. Arrollamientos. Se marcan las aberturas. Nueve hilos de urdimbre por centímetro.

Figura 18a. Orbículo, siglo IX.

Conservación: Buena. Algunas aberturas se han descosido.
Cronología: Siglo IX.

Orbículo con decoración simétrica, sobre fondo rojo, de aves con collar y penacho adosadas a una gran palmeta central que marca el eje de simetría. Debajo de las aves, pájaros afrontados y vegetación estilizada. Se bordea por chevrones de colores a modo de pedrería.

Se clasifica en el siglo IX. La composición simétrica, de origen iranio, se adoptó en Egipto por influencia sasánida y gozó de gran difusión en la época musulmana[38].

Banda decorativa (fig. 14b)
N.º Inv. 15.051
Medidas: 39 x 11 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en Z.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería con lana roja, azul, verde, amarilla y marrón. Resaltes, redondeados y arrollamientos. Se marcan las aberturas. La banda de tapicería, con nueve hilos de urdimbre por centímetro, está cosida a un lienzo de lino de quince o dieciseis hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de la trama permaneciendo los resaltes, redondeados y arrollamientos. La tapicería está casi desprendida del lienzo.
Cronología: Siglo IX.

Medallones de perfil quebrado sobre fondo rojo con dos figuras frontales y simétricas que parecen ofrecer ante un ara central un ankh. El arco sobre sus cabezas insinua una escena interior.

[37] Por el estilo y los rasgos de las figuras guarda relación con tejidos estudiados por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, F-52, F-53, F-165 y F-167, clasificados en el siglo IX. BAGINSKI, A. y TIDHAR, A., *Ob. cit.*, n.os 137 y 142, clasificados en los siglos VII-VIII. KENDRICK, A. F., *Ob. cit.*, Vol III, n.º 623, lám. X, clasificado en los siglos VI-VIII. Y WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 4608, lám 96, clasificado en los siglos VI-VII.

[38] ZACCARIA, A., *Ob. cit.*, cat. 54, n.º 52, fecha este tejido de composición simétrica en el siglo X. BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, F-95, F-123, F-126 y F-160, los clasifica en el siglo IX. WIET, G., "Les tissus et tapisseries de l'Egipte musulman", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1935, p. 7, cataloga los tejidos de este tipo como musulmanes, y los fecha en el siglo IX. En los siglos VII-VIII los fechan BAGINSKI A. y TIDHAR, A., *Ob. cit.*, n.os 89 a 91. KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, Vol.III, fecha algunos tejidos con composiciones simétricas en los siglos VI-VII: n.os 642 y 643, lám. XI y otros en el siglo X, en plena época fatimí: n.º 869, lám. III.

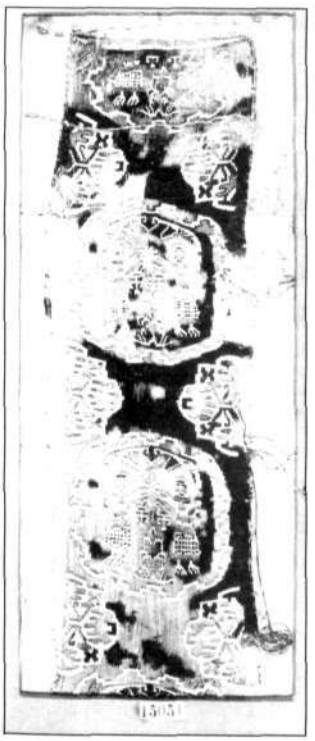


FIGURA 14b. BANDA DECORATIVA, SIGLO IX.

Entre los medallones se disponen medias flores abiertas muy estilizadas.

El estilo esquelético y estilizado de la representación es característico del siglo IX[39]. La decoración responde al sincretismo cultural de la época, donde se manifiestan influencias diversas.

Un tejido con idéntica decoración y estilo más depurado se conserva en el Staatliche Museen de Berlín[40].

CLAVUS (fig. 5b)
N.º Inv. 15.076
Medidas: 6 x 36,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

[39] Esta fecha es propuesta para tejidos con semejante composición por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, F-4 y F-5 y BAGINSKI A. y TIDHAR, A., *Ob. cit.*, n.º 190. RENNER, D., *Ob. cit.*, Wiesbaden, 1974, cat. 36, propone los siglos VII-VIII. Y KENDRICK, A.F., *Ob. cit.*, Vol. III, n.º 629, lám. VIII, los siglos VI-VII.

[40] WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 6848, láms. 30 y 104, datan el tejido en los siglos VI-VII.

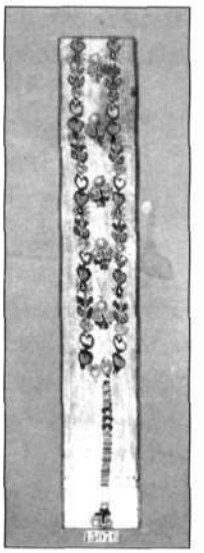


FIGURA 5b.
CLAVUS, SIGLO IX.

Técnica: Lienzo de lino con hilos de mayor calibre en la trama con fines ornamentales. Motivos decorativos en tapicería de lana rosa, ana ranjada, verde y amarilla. En el cambio de armadura se toman dos hilos de urdimbre por cada cruce de trama. Se marcan las aberturas. Nueve hilos de urdimbre por centímetro en la tapicería y dieciseis hilos de urdimbre por centímetro en el lienzo.

Conservación: Faltan pequeños fragmentos de tejido. Pérdida de la trama en la terminación del *clavus*.

Cronología: Siglo IX.

Clavus formado por hojas cardiáceas superpuestas que alternan con tallos. En el centro, ramilletes de capullos simétricos. Remata con una banda de flores estilizadas superpuestas y un ramillete terminal.

El decorativismo y cromatismo contrastado de los motivos florales son notas comunes en los tejidos del siglo IX[41].

Las series de hojas cardiáceas fueron un motivo recurrente en el Arte Copto, perpetuándose en época musulmana. En la Baja Antigüedad los botones florales formaron parte del repertorio ornamental de los territorios ribereños del Me-

[41] Compárese con BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, D-161, D-162, F-201, F-208 y F-209. Y Peter, I., *Ob. cit.*, n.º 78.

diterráneo y en Egipto se remonta su utilización a la época faraónica[42].

Cuello de túnica (fig. 3b)
N.º Inv. 15.046
Medidas: 21 x 48,3 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Bandas de tapicería con fondo rojo y decoración en lino con redondeados y arrollamientos que marcan las aberturas. Estas bandas se cosen a un lienzo de lino adaptándose a la forma del cuello de una túnica. Ocho o nueve hilos de urdimbre por centímetro en la tapicería. Diecisiete hilos de urdimbre por centímetro en el lienzo.
Conservación: Pérdida de la trama en la tapicería.
Cronología: Siglo IX.

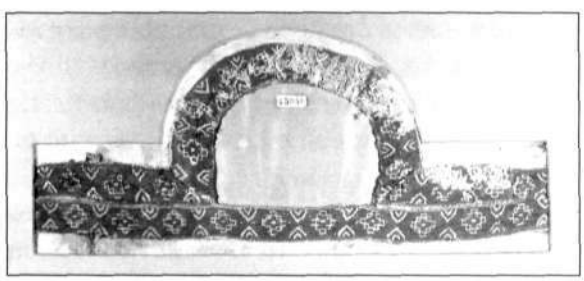


Figura 3b. Cuello de túnica, siglo IX.

Cuello de túnica con cruces griegas que alternan con flores estilizadas de tipología triangular.

La decoración filiforme obtenida por medio de redondeados y arrollamientos es característica de una época posterior a la conquista musulmana, que se podría fijar en torno al siglo IX[43].

Terminación de clavus (fig. 19b)
N.º Inv. 76/130/7
Medidas: 8 x 20 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en Z.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana roja, ocre, verde y negra con pasadas curvas. Resaltes y redondeados. En los cambios de color se marcan las aberturas. Once hilos de urdimbre por centímetro
Conservación: Muy fragmentario. Pérdida de trama.
Cronología: Siglos IX - X

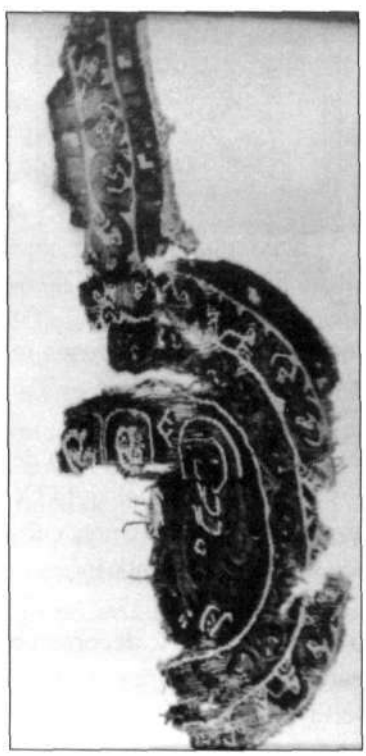


Figura 19b. Terminación de clavus, siglos IX-X.

Banda decorada con roleos de hojas de acanto muy carnosas flanqueados por chevrones en escuadra a dos colores simulando pedrería.

Terminación oval con tres figuras sobre fondo rojo. De dos de ellas se conservan las cabezas, que miran a la tercera, junto a la cual hay una cruz griega potenzada. El estado fragmentario del tejido dificulta la interpretación iconográfica, pero podría tratarse de la aparición de Cristo a las Marías u otro episodio evangélico.

---

[42] KYBALOVA, L., *Ob. cit.*, cat. 28, remonta la utilización del motivo en Egipto al bordado de la tumba de Thutmosis IV, conservado en el Museo Egipcio de El Cairo.

[43] Esta fecha es propuesta para tejidos con las mismas características técnicas por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, E-154, siglo VIII, y F-21 a F-40, siglo IX, RENNER, D., *Ob. cit.*, Wiesbaden, 1974, cat. 29, RENNER, D., *Ob. cit.* Wiesbaden, 1982, cat. 93 a 95, láms. 54 y 55 y BAGINSKI, A. y TIDHAR, A., *Ob. cit.*, n.os 114 a 116.

Rodea la escena una triple orla, la interior formada por roleos de hojas de parra. La central por un roleo de acanto de hojas carnosas, continuación del de la banda. Y la exterior por chevrones en escuadra.

Estilo muy decorativo con figura desarticulada orgánicamente convertida en una superficie de tonos contrastados y ornamentales. Los rostros ovales con ojos almendrados son arquetípicos de un estilo propiamente copto, así como el cabello en forma de saco adaptándose a la forma de la cabeza.

La segmentación de las figuras, los roleos estilizados de hojas de parra y los fondos rojos son característicos de los tejidos posteriores a la conquista musulmana, en los que se atiende al decorativismo más que a la claridad compositiva[44].

Banda decorativa (fig. 9a)
N.º Inv. 15.062
Medidas: 8 x 26,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Lienzo de lino con hilos de desigual calibre en la trama y urdimbre. En el paso a la tapicería se toman dos hilos de urdimbre por cada pasada de la trama. Tapicería con lana roja, verde, amarilla, anaranjada, azul oscuro y verde azulado. Tramas curvas, resaltes y redondeados. Se marcan las aberturas. Ocho hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de la trama en la parte superior izquierda y en algunas zonas de la parte inferior derecha.
Cronología: Siglos IX - X.

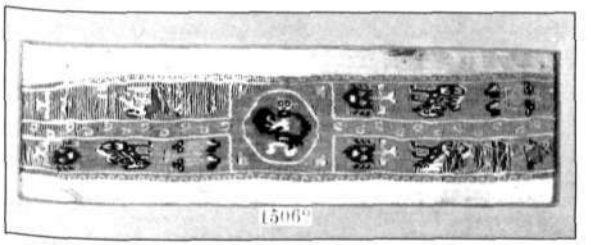


Figura 9a. Banda decorativa, siglo IX-X.

Banda de color rojo decorada en el centro con un amorcillo que clava una rodilla en el suelo y flexiona la otra pierna, sujeta con ambas manos un objeto discoidal y viste un manto que ondea al viento. Su cuerpo se representa de perfil y su rostro de frente, con grandes y expresivos ojos. La figura se inscribe en un medallón circular inscrito en un cuadrado, con flores estilizadas en los intersticios.

A cada lado dos franjas rectangulares superpuestas con perros apoyados sobre sus patas traseras entre motivos florales estilizados. Esta alternancia revela influencia oriental. Los perros se disponen invertidos respecto al amorcillo.

Bordura con postas a modo de ganchos.

Aunque es difícil precisar si se mantendría el simbolismo, los amorcillos o niños sujetando un objeto tuvieron sentido funerario y los perros eran los guardianes de la vida de ultratumba.

Banda decorativa (fig. 8c)
N.º Inv. 15.072
Medidas: 10,5 x 20 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana roja, azul, verde, amarilla y anaranjada integrada en el lienzo de lino. En el cambio de armadura se toman dos hilos de urdimbre por cada cruce de trama. Los arrollamientos marcan aberturas. Nueve o diez hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de trama.
Cronología: Siglos IX - X.

Banda de color rojo con dos motivos florales estilizados inscritos en medallones, circular el uno y polilobulado el otro. Rodea los meda-

[44] Los siglos IX-X son propuestos para tejidos con características semejantes por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, las figuras se relacionan con tejidos clasificados por este autor en el siglo IX: F-158 y F-179 a F-182, el roleo de hojas carnosas es igual al de los tejidos F-162 a F-165 y el tejido del siglo X G-303, tiene idénticas borduras. BAGINSKI, A. y TIDHAR, A., *Ob. cit.*, n.ºs 185 y 186, semejantes en las figuras y en los roleos de hojas de parra. ZACCARIA, A., *Ob. cit.*, cat. 47, n.º 37.

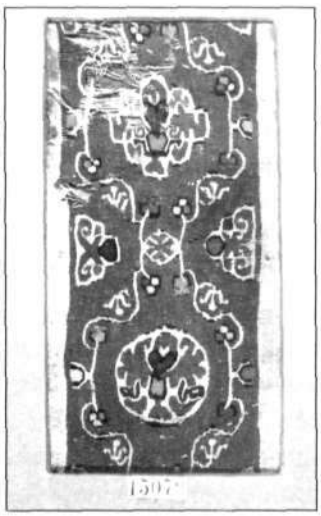


FIGURA 8c. BANDA DECORATIVA, SIGLOS IX-X.

llones un tallo ondulante con flores de lis y flo res trilobuladas. Dos motivos vegetales de tipología triangular completan la decoración.

Aunque el origen de esta composición podría estar en las sedas de Antinoe, en torno a los siglos IX-X se ejecutaron tejidos de lana con estas características[45].

FRAGMENTO DE TEJIDO (fig. 15a)
N.º Inv. 15.081
Medidas: 20,6 x 25 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en Z.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería con lana roja, verde, amarilla y negra. Se marcan las aberturas en los cambios de color. Once hilos de urdimbre por centímetro.
Conservación: Pérdida de tejido y de trama.
Cronología: Siglos IX - X.

Fragmento de tejido de colgadura decorado con medallones circulares y octolobulados sobre fondo rojo. En su interior, palmetas y atauriques ordenados en simetría biaxial. Pequeñas rosetas de seis pétalos completan la decoración.

[45] Véanse, entre otros, tejidos estudiados por BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, G-26 a G-30, los tejidos G-27 y G-28 son muy similares al estudiado. RENNER, D. *Ob. cit.* Wiesbaden, 1974,, cat. 38. RENNER, D., *Ob. cit.*, Wiesbaden, 1982, n.º 92, lám. 54. RENNER, D., *Ob. cit.*, Wiesbaden, 1985, cat. 32 y 33, lám. 19. BAGINSKI A. y TIDHAR, A., *Ob. cit.*, n.º 153. Estos autores los clasifican en el siglo X.

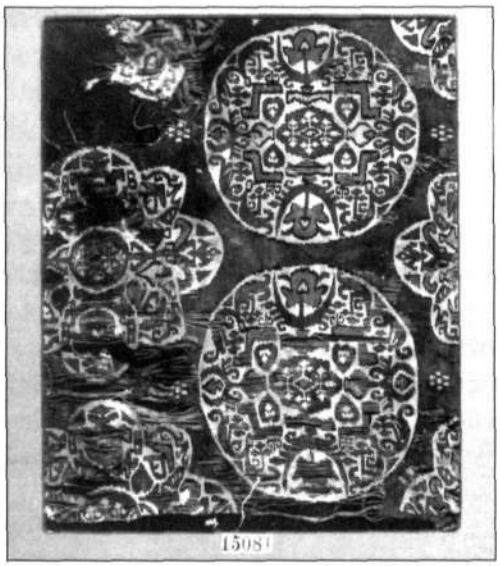


FIGURA 15a. FRAMENTO DE TEJIDO, SIGLOS IX-X.

Este tejido está relacionado compositivamente con un tejido de Museo Vaticano clasificado por Volbach en los siglos VIII-IX.[46]

FRAGMENTO DE TEJIDO (fig. 12b)
N.º Inv. 15.083
Medidas: 37,5 x 23 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en Z.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.

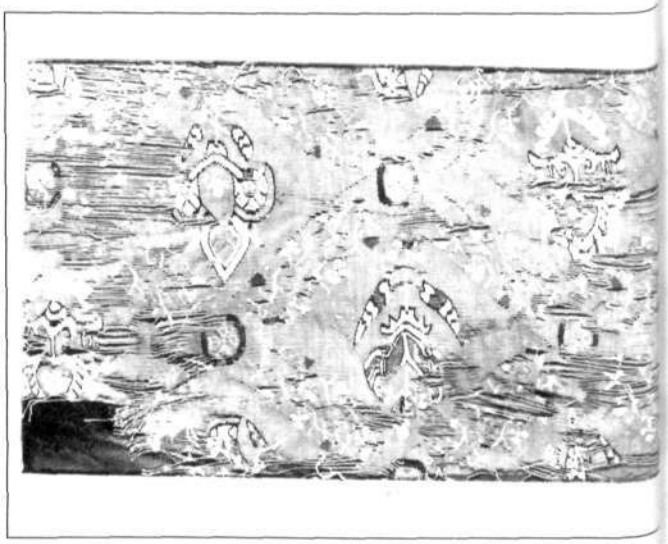


FIGURA 12b. FRAGMENTO DE TEJIDO, SIGLOS IX-X.

[46] VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, Ciudad del Vaticano, 1942, n.º 95, lám. XXII.

Técnica: Tapicería en lana roja, azul, verde y amarilla. En los cambios de color se marcan las aberturas. Nueve hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Muy deteriorado. Pérdida de gran parte de la trama.

Cronología: Siglos IX - X.

Fragmento de tapicería con fondo rojo decorado con palmetas de tipología variada incluidas en losanges formados por dobles roleos de hojas trilobuladas. En la unión entre losanges, rosetas tetralobuladas inscritas en círculos.

Este esquema decorativo se popularizaría en los talleres egipcios a través de las sedas persas y de las de centros textiles como Antinoe.

En el Staatliche Museen de Berlín se conserva un tejido con palmetas idénticas fechado en los siglos VI-VII[47], aunque consideramos que este tipo de tejidos se ejecutarían en torno a los siglos IX-X[48].

Fragmento de tejido (fig. 19a)
N.º Inv. 76/130/12
Medidas: 25 x 13,5 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana. Torsión en Z.
Técnica: Tapicería en lana roja, amarilla, verde y negra con pasadas curvas. Se marcan algunas aberturas. Diez hilos de urdimbre por centrímetro.
Conservación: Muy fragmentario, pérdida de tejido y trama. Colores ennegrecidos por la acción de agentes externos.
Cronología: Siglos IX - X.

Tejido de fondo rojo con flores abiertas imbricadas y bandas en los bordes. En la interior, entre listas en verde y amarillo, un roleo estilizado formando eses, a modo de postas y en la exterior capullos estilizados.

Figura 19a. Fragmento de tejido, siglos IX-X.

Se clasifica en los siglos IX-X en función de la estilización y desarticulación de los motivos.

Fragmento de tejido (fig. 20b)
N.º Inv. 76/130/10
Medidas: 27,5 x 16,9 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana ocre, negra, azul, verde y roja con pasadas curvas, resaltes y redondeados. Se marcan las aberturas. Diez hilos de urdimbre por centímetro.

Figura 20b. Fragmento de tejido, siglos IX-X.

[47] WULFF, O. y VOLBACH, W.F., *Ob. cit.*, n.º 9615, lám. 117.

[48] En el siglo X los clasifican BOURGUET, P. du, *Ob. cit.*, G-26 a G-30 y ZACCARIA, A., *Ob. cit.*, cat. 42 - n.º 42 y cat. 54 - n.º 52.

Conservación: Pérdida de tejido y trama.
Cronología: Siglos IX - X.

Fragmento de tejido con decoración ordenada en bandas simétricas a ambos lados. La central con motivos florales circulares enlazados por una vegetación foliácea muy abstracta. Se flanquea por una lista azul a cada lado y un remate de motivos filiformes en Y con florecillas trilobuladas entre ellos, que parece una estilización de las hileras de hojas de acanto de época imperial.

Un tejido similar en composición se conserva en el Museo Rietberg de Zürich[49] y otro con idéntica decoración en el Museo Catedralicio-Diocesano de León[50].

Fragmento de tejido (fig. 2b)
N.º Inv. 15.049
Medidas: 26 x 12,6 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en Z.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Lienzo de lino con dos bandas cosidas de tapicería en lana roja, verde, amarilla y negra. Redondeados, resaltes y arrollamientos que marcan las aberturas. Nueve hilos de urdimbre por centímetro.

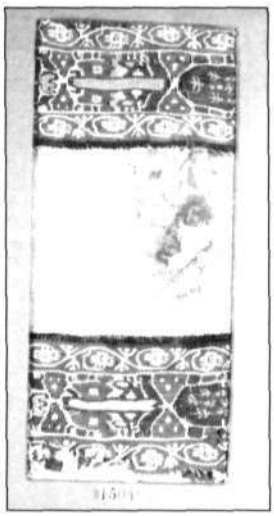


Figura 2b. Fragmento de tejido, siglos IX-X.

Conservación: Uno de los bordes deteriorado. Falta algún fragmento de lienzo.
Cronología: Siglos IX - X.

Tejido con bandas ornamentales a ambos lados. La central, con motivos esquemáticos y geometrizados, está flanqueada por un roleo de hojas de hojas de parra estilizadas. El borde interno remata en listas negras.

Decoración igual a la del motivo oval, con dibujos filiformes simulando tallos, se ve en un tejido del Victoria and Albert Museum[51].

Banda decorativa (fig. 20a)
N.º Inv. 76/130/13
Medidas: 18 x 17,8 cm.
Materiales:
— *Urdimbre*: lino. Torsión en S.
— *Trama*: lana y lino. Torsión en S.
Técnica: Tapicería en lana púrpura y lino con pasadas curvas, resaltes y redondeados. Decoración floral y geométrica con lanzadera volante, así como los detalles anatómicos de los animales y la figura, en ésta con lana rosa, ocre y verde. Nueve hilos de urdimbre por centímetro.

Conservación: Buena. Pérdida escasa de la labor de lanzadera y bordes sin rematar.
Cronología: Siglos X - XI.

Fragmento de banda decorada en el centro con una figura desnuda, con las piernas cruzadas, un brazo extendido a lo largo del cuerpo, el otro alzado y sujetando un gancho en cada mano. Se encuadra en un compartimento rectangular con entrelazo sogueado. Sobre ella, un león y un ciervo encuadrados en óvalos inscritos en octógonos con sogueado.

[49] PETER, I., *Ob. cit.*, n.º 70, clasificado en el siglo VIII, aunque nosotros pensamos que la desarticulación y el interés por los efectos cromáticos y decorativos son más propios de los siglos IX-X.

[50] GÓMEZ RASCÓN, M., *La catedral de León. Cristal y Fe*, León, 1991, p. 136.

[51] KENDRICK, A.F., *Ob. cit.* Vol. III, n.º 678, lám. IX. Aunque el autor clasifica este tejido en los siglos XI-VII en función de las representaciones figuradas, nosotros hemos catalogado el estudiado en los siglos IX-X por el esquematismo de los motivos.

A ambos lados, flores octolobuladas con corolas en forma de estrella de ocho puntas inscritas en octógonos entrelazados y remate con crestería de flores estilizadas.

La presencia de animales convierte la representación en una escena de caza.

El empleo excesivo de la lanzadera volante, la estilización y desproporción de las figuras y el uso reiterado de los entrelazos y las cresterías de flores estilizadas nos induce a clasificarlo en los siglos X-XI[52].

[52] PETER, I., *Ob. cit.*, cat. 28 - 31 y 53 los clasifica en el siglo X.

FIGURA 20a. BANDA DECORATIVA, SIGLOS X-XI.

SIMBOLISMO ASTROLÓGICO DEL CUERVO EN LA TAUROCTONÍA MITHRAICA

(A PROPÓSITO DE UNA GEMA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL)

SABINO PEREA
Universidad Complutense

RESUMEN

Se estudia aquí una gema del Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, con especial atención al simbolismo del cuervo en los misterios de Mithras, de las cuales en la gema se representa el sacrificio del toro. El sentido mágico y astrológico de la gema potencia el sentido profundo de la religión mithraica.

SUMMARY

ASTROLOGICAL SYMBOLISM OF THE RAVEN IN THE MITHRAIC TAUROCTONY. On purpose of a gem from the Archaeological National Museum Collection, in Madrid, I study specially the symbolism of the Raven in the mysteries of Mithras. The magic sense of gems increase the astrological potency of the mithraic religion. KEY WORDS: Mithras / Tauroctony / Astrology / Raven / Constelation Corvus / Magic gems / Madrid - National Archeological Museum.

SE cuentan por miles las imágenes conservadas del dios Mithras que la Antigüedad nos ha legado como exponentes del culto a esta divinidad por los romanos, desde el siglo I a.C. hasta el III d.C. (que es cuando alcanza su esplendor), o poco después, decreciendo en proporción inversa al auge del cristianismo. Como afirma uno de los mejores conocedores del mithraísmo, Maarten J. Vermaseren, eran teologías rivales que lucharon a muerte[1]. Triunfó el cristianismo, no sin adaptar a su ciclo festivo fechas claves del culto de Mithras, como la celebración de la Navidad inmediatamente después del solsticium de invierno, el *dies natalis* del "Invicto, Sol" Mithras[2] .

A pesar de la enorme difusión de su culto, son pocos, sin embargo, los ejemplares de gemas con la imagen de Mithras, si tenemos en cuenta que las gemas grabadas son expresión de la religiosidad y del arte popular[3]. La pieza que pasamos a

[1] VERMASEREN, M.J., «La lucha a muerte del paganismo. Religiones en pugna con el cristianismo», en A. Toynbee (coord.), *El Crisol del Cristianismo,* Barcelona 1993, 253-255.

[2] LAOS, G., «Mithraism and Christianity: Borrowings and Transformations», *ANRW* II.23.2, 1980, 1306-1332. SIMON, M., «Mithra, rival du Christ?», en *Acta Iranica* 17. *Actes du 2 Congrés Intern. d'Études Mithriaques*, Leiden 1978, 457-483. CLAUSS, M., *Mithras. Kult und Mysterien,* München 1990, 175-179. SCHÜTZE, A., *Mithras. Mysterien und Urchristentum*, Stuttgart 1972, passim. S.

[3] Sobre este aspecto, HENIG, M., "Las artes suntuarias: la metalistería decorativa, las piedras preciosas grabadas y

estudiar ha sido catalogada y comentada muy brevemente por Raquel Casal[4] , en el Catálogo de entalles del MAN de Madrid: es un jaspe verde, de forma oval, cuya cara superior es plana, la inferior convexa; rota en el borde superior izquierdo. Medidas: 1,1 x 1,25 x 0,28 cm. Como sucede con la gran mayoría de las colecciones de gemas de los grandes museos del mundo, no hay certeza de la procedencia exacta de esta pieza[5] . No podemos asegurar que proceda de excavaciones hispanas. Por tanto, salvo que aparezca documentación precisa sobre el origen de la gema, este documento no debe ser tenido como prueba del culto mithraico en la Hispania romana[6] .

La piedra entallada estaba engarzada en un anillo masculino, sin duda, pues las mujeres tenían prohibida toda manifestación de culto, pública o privada, al dios Mithras, y podía ser utilizado como sello, dejando la impronta en positivo sobre una superficie blanda sobre la que se presiona la cara tallada en (hueco) del anillo.

LA CONSTELACIÓN CORVUS

La imagen muestra a Mithras sacrificando al toro (Fig. 1). Esta escena es la central del ciclo mítico del dios, y la más representada en las pinturas, esculturas, sellos, cerámicas, y otros soportes artísticos. La gema muestra, además, varios símbolos, los principales, de la iconografía astral mithraica, de carácter mistérico: el perro mordiendo el cuello del toro; la serpiente enredada entre las patas delanteras del toro; el escorpión mordiendo los testículos del animal; a la espalda del dios, tras la capa desplegada, un cuervo; y dos símbolos claramente celestes: una estrella y, en el registro inferior, un círculo que representa un planeta. Las ramas de laurel son puramente decorativas, delimitando los bordes vacíos a modo de gráfila. La composición muestra dos claros triángulos inversos: uno de ellos formado por la imagen del dios sacrificando al toro; el otro, más grande, está formado por las líneas imaginarias que unen los vértices, que son la estrella, el astro, y el cuervo. El cuervo no interviene en el sacrificio del toro; es simplemente representación celeste de la constelación que lleva su nombre. En ésta y otras representaciones mithraicas, es la figura que centra ahora mi atención, para tratar de explicar qué sentido tenía este símbolo en el mithraísmo y su relación con el horóscopo.

FIGURA 1: GEMA DEL MAN, CON REPRESENTACIÓN DE MITHRAS SACRIFICANDO EL TORO PRIMORDIAL. N.º INV. 313.

En muchos ejemplos de la iconografía mithraica, el cuervo aparece mordiendo la cola de la serpiente, es decir, de la constelación Hidra, como explica Arato (*Fenómenos*, 445-449: «Todavía más lejos (de Centauro) gira otra constelación: la llaman Hidra; ésta, como si estuviera viva, culebrea de cabo a rabo; su cabeza llega bajo la mitad del Cangrejo su espiral bajo el cuerpo del León; su cola cuelga sobre el mismo Centauro. En mitad de su espiral está situada la Copa, y en el extremo la figura del Cuervo está en acción de picotear la espiral».

---

la joyería" en M.Henig (dir.), *El arte romano*, Barcelona 1985, 178-184. SENA CHIESA, G. & FACCHINI, G.M., "Gemme romane di età imperiale: produzione, commerci, committenze", *ANRW* II.12.3 (1985), 3-31.

[4] CASAL GARCÍA, R., *Colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional. Serie de entalles romanos, Madrid,* sin año (hacia 1990), nº 345. Número Inv. 313.

[5] CASAL GARCÍA, R., *Colección de glíptica*, 55-60, 71-74.

[6] Sobre el culto de Mithras en Hispania: GARCÍA Y BELLIDO, A., *El culto a Mithras en la Peninsula Ibérica*, Madrid 1948; VERMASEREN, M.J., *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae* (citado desde ahora *CIMRM*), La Haya 1956-1960, núms. 767-807. ALVAR, J., «El culto a Mitra en la Hispania romana», en *Paganismo y Cristianismo en el Occidente (Memorias de Historia Antigua,* 5, 1981. FRANCISCO CASADO, M.ª A., *El culto de Mithra en Hispania. Catálogo de monumentos esculpidos e inscripciones*, Granada 1989. Estos autores n ocluyen en sus catálogos la gema de Mithras Tauróctonos del MAN.

El cuervo picoteando la cola de la hidra/serpiente se ve en el mapa astrológico del hemisferio sur debido a la mano de Bruhle (Leipzig 1793-1801) para la edición de Schaubach de los Catasterismos de Eratóstenes (Fig. 2) y es idéntica a la imagen que se ve en llamado Atlas Farnese, que recoge la cosmología de Hiparco[7] (Fig. 3), autor que vivió hacia 190-120 a.C., y sigue, como Arato[8], las teorías astronómicas de Eudoxo de Cnido (hacia 408-355 a.C.), que es el primero que se refiere a la constelación del Cuervo. La estrella, de brillo medio, está situada al sur de Virgo, delimitada por las estrellas g Corvi (Gienab) y d Corvi (Algorab), respectivamente las alas izquierda y derecha del cuervo en el planisferio celeste. La última de ellas, de magnitud 3, está a menudo acompañada de otra mucho mayor, de magnitud 8,4, descrita a veces como de color púrpura[9]. Según Hiparco (I, 19.19), y Gémino[10], el Cuervo es constelación austral,

FIGURA 2. MAPA ASTRONÓMICO BASADO EN LOS ATASTERISMOS DE ERATÓSTENES.

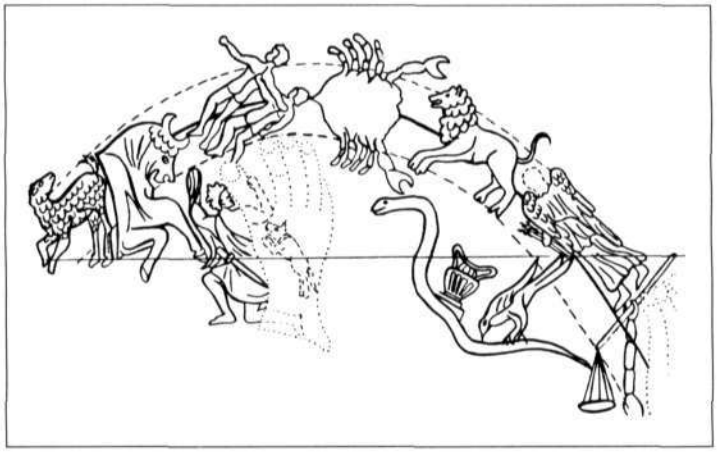


FIGURA 3. ATLAS FARNESE CON LA COSMOLOGÍA DE HIPARCO.

pero se sitúa cerca del Ecuador, no lejos de Ofiuco-Asklepio[11]. Dice Arato que entre los trópicos, como una rueda de Leche Blanca, otro círculo (el Ecuador) rueda bajo la tierra, sobre el que se aprecian «las patas dobladas del Toro», y que sobre dicho círculo están situados igualmente «el centelleante Orión y la sinuosidad de la flamígera Hidra; sobre él están la tenue Copa, el Cuervo, y las escasas estrellas de las Pinzas» (Fenómenos, 510-520). Por su parte, Higino sigue al pie de la letra la descripción de Arato: *et ex inferiore corpore Hydrae Crater cum Corvo velut fixus esse circulo conspicitur* (Hygin. *Astron.* IV, 3).

EL CUERVO, MENSAJERO DE APOLO, EN OVIDIO

Ovidio elabora una leyenda dramática con estas tres constelaciones[12]. Hay que señalar que

[7] Que ha sido estudiado por THIELE, G., *Antike Himmelsbilder. Mit Forschungen aus Hipparchos, Aratos und seine Fortsetzern und Beiträgen zur Kunstgeschichte des Sternhimmels,* Berlin 1898; y, en el contexto mithraico, por SPEIDEL, M.P., *Mithras-Orion: Greek Hero and Roman Army God,* Leiden 1980, 9, de donde tomo el dibujo.

[8] HOEPKEN, J., *Ueber die Enstehung der Phaenomena des Eudoxos-Aratos,* Endem 1905. AUJAC, G., «Hipparque et les levers simultanés d'après le Commentaire aux Phénomènes d'Eudoxe et d'Aratos», *L'Astronomie dans l'Antiquité classique*, Paris 1979, 107-122. CALDERÓN DORDA, E., ARATO, *Fenómenos.* GÉMINO, *Introducción a los Fenómenos*, Madrid 1993, 15-28.

[9] CALDERÓN DORDA, E. op. cit., 103.

[10] Introducción a los Fenómenos, III, 13: ...at medium Oriona secat spiramque priorem Hydri, tum Cratera levem Corvique forantis ultima.

[11] Sobre Ofiuco, PEREA S., «Asklepio - La Serpiente Celeste», en mi obra *Mitos griegos e Fistografía Antigua,* Sevilla 2000.

[12] «Hay tres constelaciones contiguas: el Cuervo, la Serpiente y, en medio de ambos, la Copa. Durante los Idus permanecen ocultos y salen a la noche siguiente. Voy a contarte por qué hay tres constelaciones tan agrupadas. Casualmente Febo (Apolo) preparaba la fiesta solemne de Júpiter (mi cuento no durará mucho tiempo), y dijo: "Ve, ave mía, que nada demore la ceremonia piadosa, y trae un poco de agua de la fuente viva". El cuervo levanta la Copa inscrustado en oro con las patas ganchudas y recorre el camino aéreo, volando en la altura. Había una higuera cubierta por completo de higos todavía verdes; los probó con

Ovidio sitúa el episodio, precisamente, el día 14 de febrero, por tanto un día después de los idus de febrero, cuando «humean los altares en honor del agreste Fauno» (Ovid. *Fast.* II, 194) y el día anterior a las Lupercalias (el día 15) cuando, en la tercera aurora de los Idus, «los Lupercos desnudos vienen a las ceremonias de Fauno, el dios de los cuernos» (Ovid. *Fast.* II. 267-268). Tratar de identificar, en el pasaje de Ovidio, al dios cornado con alguna divinidad distinta de Fauno/Pan, y establecer connotaciones astrológicas con un símbolo cornado (como el toro, a quien sacrifica Mithras), no es recomendable metodológicamente, pero no deja de extrañar que Ovidio en ese día 14 de febrero narre una fábula moral ad modum graecum donde el árbitro no es otro que Apolo, que aparece con el extraño apelativo de «el que revela el destino», terminología propia del lenguaje mistérico. El cuervo —como veremos— se identifica con Mercurio en la mística mithraica. Mercurio es el mensajero de los dioses, lo que explica el cuento de Ovidio. El ave, en el relato ovidiano, es la metamorfosis del propio Mercurio en el mandato de Apolo. ¿Conocía Ovidio la doctrina mithraica y la vulgariza, poniendo en ese día del calendario la leyenda del cuervo, en relación con alguna fiesta o ceremonia relativa a Mithras? La hipótesis es sugestiva. Por otra parte hay que recordar que la ciencia moderna ha relativizado datos y mediciones de los ángulos equinocciales en la actualidad y en antigüedad, concluyendo que la Constelación Corvus se sitúa en una desviación de 1.00-1.75 grados al oeste del equinoccio de invierno, y que «the coincidence of the vernal setting of Taurus between 6-19 april and the greatest elongations of Mercury in this same period strongly indicates that the Raven in the tauroctony represented the appareance of Mercury during the springtime stting of Taurus the Bull»[13].

En el primer siglo del Imperio es fácil pensar que los escritores tuvieran conocimiento de la disposición de las constelaciones a través de las obras de Hiparco y de Arato, autor cuya principal obra, los *Fenómenos*, fue traducida por Cicerón entre 90 y 88 a.C[14]; de Gémino, que vive entre el 80 y 10 a.C., autor de una *Introducción a los Fenómenos*; de Germánico, hijo adoptivo de Tiberio, que escribió una *Aratea*[15]. Como indican algunas de obras de estos autores, siguen las teorías de Arato, y transmiten en época Julio-Claudia los conocimientos aceptados del mapa celeste: en este tiempo las fuentes sobre la constelación del Cuervo sitúan a éste siempre junto a los símbolos de las constelaciones vecinas, la Copa o Crátera y la Hidra. De esta misma fecha temprana, y su prolongación hasta el siglo II en la figura de Higinio[16], es la literatura en griego y en latín que describe inseparablemente el conjunto de las constelaciones Copa/Hidra/Cuervo. *Mutatis mutandis*, a partir

el pico, pero no estaban maduros. Cuentan que se posó en el árbol olvidándose del encargo hasta que los higos se pusiesen dulces con la lenta espera. Cuando se hartó, cogió una serpiente grande con las negra uñas y regresó ante su dueño, y le contó la siguiente mentira: "Este habitante de las aguas vivas ha sido la causa de mi tardanza; dominaba la fuente y me impidió cumplir con mi cometido". Apolo replicó: "¿Añades la mentira a tu falta y te atreves a pretender engañar de palabra al dios que revela el destino? Pues bien, mientras cuelguen lechosos los higos del árbol, no beberás agua fresca de ninguna fuente". Dijo, y en recuerdo perenne del antiguo acontecimiento, brillan unidas las constelaciones de la Serpiente, el Cuervo y la Copa» (*Fast.* II. 243-266).

[13] SMALL, D.R., «The Raven: an Iconographic adaptation of the Planet Mercury», en U. Bianchi (ed.), *Mysteria Mithrae*, Leiden 1979, 548.

[14] FERRARI, W., «Cicerone e Arato», *Stud.Ital.Filol.Clas.* 17, 1940, 77-96; WITORT, G., «De Cicerone Arati interprete», *Meander* 14, 1959, 207-221); VAN DEN BRUWAENE, M., «Influence d'Aratus et de Rhodes sur l'oeuvre philosophique de Cicéron», *Festchrift Vogt, I*, Berlín 1973, 25-40; BILINSKI, B., «Gli Aratea ciceroniani», *Ciceroniana* 5, 1984, 213-235.

[15] MONTI, A., «Il mito negli Aratea di Germanico e nei Fainomena di Arato», *Class. e Neolat.* 5, 1909, 190-197; STEINMETZ, P., «Germanicus, der römische Arat», *Hermes,* 94, 1966, 450-482; MONTANARI, R., «L'astrologia nei Prognostica di Germanico», *Stud. Ital. Filol. Clas.* 45, 1973, 137-204; ID., «L'astrologia nella traduzione aratea di Germanico», *Stud. Ital. Filol. Clas.* 48, 1976, 29-117; TRAGLIA, A., «Il linguaggio poetico-astronomico di Germanico», *Helikon* 20-21, 1980-1981, 43-62; TRAGLIA, A., «Germanico e il suo poema astronomico», *ANRW* II.32.1, 1984, 321-343.

[16] En su Astronomía, vid. DITTMANN, G., *De Hygino Arati interprete*, Leipzig 1900; LE BOEUFFLE, A., «Recherches sur Hygin», *REL* 43, 1965, 275-294.

del finales del siglo II y sobre todo del siglo III la imagen del cuervo en la iconografía mithraica se desliga de posición exacta de la constelación Corvus en el mapa celeste para tomar sólo de ésta su potencialidad celeste y darle un nuevo sentido en el misterio mithraico: ser la conexión entre la divinidad máxima y Mithras, del mismo modo que el cuervo es la puerta de la escala mithraica al iniciado en los misterios de este dios.

EL GRADO KORAX / CORVUS

Un mosaico de Ostia muestra la escalera mística de los grados que va alcanzando el iniciado en la religión de Mithras: en el primero de ellos (denominado precisamente Korax/Corvus) muestra la siguiente iconografía: un cuervo, un vaso de agua lustral (quizás imagen que deriva de la Constelación Copa) y un caduceo, pues este grado está regido por Mercurio[17]. El relieve es del siglo III d.C.[18]. Una imagen parecida se ve en el Mithraeum de Las Siete Puertas, en Ostia (Fig. 4): Cuervo con caduceo, Copa e Hidra. En un relieve de Germania[19] la figura central es un Mercurio mithraico, y en sendos ángulos superiores se ven un caduceo y un cuervo. En el *Mithraeum* de Santa Prisca se lee la inscripción: *Nama Coracibus tutela Mercurii*[20].

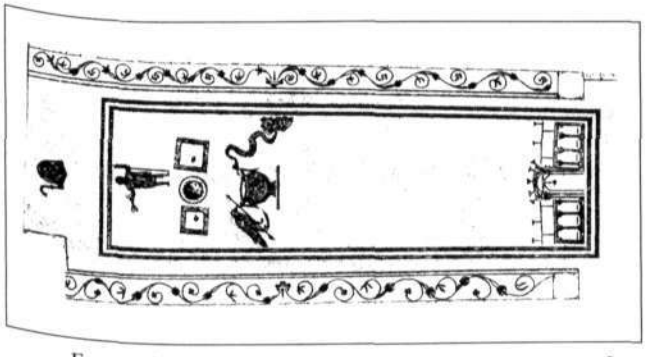


FIGURA 4. SUELO DE UNA HABITACIÓN DEL MITHREO DE LAS SIETE PUERTAS, OSTIA.

[17] SCHÜTZE, A. *Mithras*, 1972, 140 ss. y figs. 62 y 65. CLAUSS, M., *Mithras*, 1990, 56 y 140. VERMASEREN, *CIMRM* pág. 141. Los grados y los planetas que los rigen son: Corvus/Mercurio→Nymphus/Venus→Miles/Marte→Leo/Júpiter→Perses/Luna→Heliodromus/Sol→Pater/Saturno.

[18] VERMASEREN, M.J., «La lucha a muerte del paganismo», fig. 49.

[19] *CIMRM* 1089.

CORVUS / EL CUERVO COMO SIMBOLO ASTROLÓGICO-MISTÉRICO EN EL CICLO MITHRAICO

En los documentos de iconografía mithraica el cuervo aparece muy rara vez en los registros inferiores. Junto a la Copa, la Hidra/Serpiente de agua, en la disposición descrita de los tratados astrológicos científicos griegos. Así se ve en una bandeja de terra sigillata, de Tréveris (en el Rheinisches Landesmuseum), que representa una comida ritual servida por mithraístas: arriba el banquete divino, en el centro un león, y abajo, Copa, Hidra, Cuervo, y la cabeza de un gallo[21]. La obra está datada en los siglos I-II d.C. Esta imagen (Fig. 5) es muy importante —clave, a mi juicio— para entender el significado del cuervo en el horóscopo mithraico, pues es un «residuo» de la visión astrológica del legado científico griego utilizada por los mithraístas.

No cabe duda que la astrología es muy importante en el mithraísmo, a tenor de los múlti-

FIGURA 5: PLATO DE ARCILLA CON REPRESENTACIÓN MITHRAICA, PROCEDENTE DE TRÉVERIS (EN EL RHEINISCHES LANDESMUSEUM).

[20] VERMASEREN, M.J., *Mithras, the Secret God*, New York 1963, 141 ss.

[21] VERMASEREN, M.J., «La lucha a muerte del paganismo», fig. 46. SCHÜTZE, A. *Mithras*, 1972, fig. 99.

ples símbolos que utiliza. Para Eubolo[22], autor que escribió sus obras en los primeros siglos del imperio, el *mithraeum* no es otra cosa que una reproducción (*palingenesis*) del cosmos[23] Quien mejor ha transmitido esta idea es el filósofo Porfirio en su obra *Sobre la gruta de las Ninfas de la Odisea,* obra escrita hacia 263-268, en Roma, donde Porfirio, tras su formación ateniense, entró en contacto con el círculo de Plotino[24]. El texto dice:

> «...los persas, en sus iniciaciones mistéricas revelan al iniciado el descenso de las almas y su vuelta de nuevo, denominando al lugar caverna: según dice Eubolo, fue Zoroastro el primero que consagró una caverna natural en las cercanas montañas de Persia, florida y con manantiales, en honor del padre y creador de todo, Mithras, siendo la caverna imagen del cosmos del que Mithras es demiurgo, y los objetos de su interior, a intervalos simétricos, simbolizan los elementos y zonas cósmicas» (Porfir. *De antro Nymph.*, 6. Traducción de E.A. Ramos Jurado).

La situación austral en el hemisferio celeste de la cosmología mithraica en el lugar donde la ciencia había situado las constelaciones homónimas que conforman su iconografía religiosa, está ratificada por el propio Porfirio:

> «A Mithra se le asigna la región equinocial como sede apropiada[25]. Por esta razón porta el puñal de Aries, signo zodiacal de Ares, y monta sobre el Toro de Afrodita, pues como el Toro (Mithras) es demiurgo y señor de la generación» (Porfir. *De antro Nimph.*, 24).

La idea de las escalas de iniciación mithraica como si fueran tránsitos planetarios está también en la refutación que Orígenes hace al filósofo anticristiano Celso (Orig. *Contra Cels.* VI, 22); y también en una Carta de San Jerónimo (Ep. 107, *Ad Laetam*).

Según Ulansey el hecho de que las imágenes del perro, el escorpión, la serpiente y el cuervo aparezcan en la tauroctonía mithraica «no es una casualidad, pues cada una de tales figuras tiene un paralelo exacto en las constelaciones»[26] ya conocidas por los tratados científicos. Varios autores defienden la idea de la tauroctonía como una simbología astronómica[27]. En la misma línea, afirma Like Beck: «All that I need do here is to emphasize the simple and indisputable fact tath the same objects-arranged, moreover, in much the same order-figure both as constellations and as elements in the Mithraic tauroctony»[28].

Los antiguos partían de la certeza que el eje de la tierra era inmóvil, igual que el de la esfe-

---

[22] JACOBY, F., «Eubolus. 15», *RE* VI.6, 1907, cols. 878-879.

[23] CAMPBELL, L.A., *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden 1968, 49ss.

[24] BLOMART, A., «Mithra et Porphyre. Quand sculpture et philosophie se rejoignent», *RHR*, 211, 1994, 419-441.

[25] BECK, R., «The seat of Mithras at the equinoxes: Porphyry», *Echos du monde classique/Classical Views 1*, 126-40.

[26] ULANSEY, D., «Los misterios mitraicos», *Investigación y Ciencia* 161 (febrero 1990), 79.

[27] INSLER, S. «A new Interpretation of the Bull-Slaying Motif», en M.B. de Boer & T.A. Edredge (eds.), *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, Leiden 1978, 519-538. VERMASEREN, M.J., *Mithriaca III. The Mithraeum at Marino*, Leiden 1982, 65. VOLKOMMER, R., «Mithras Tauroctonus, Studien zu einer Typologie der Stieropferszene auf Mithras Bildwerken», *MEFRA*, 103, 1, 1991, 265-281. TURCAN, R., «Le sacrifice mithriaque: innovations de sens et de modalités», en *Le sacrifice dans l'antiquité*, Geneva 1981, 341-80. BECK, R., «In the place of the Lion: Mithras in the tauroctony», en Hinnells (1994), 1994, 29-50. BECK, R., *Planetary Gods and Planetary Orders in the Mysteries of Mithras*, Leiden 1988. WILL, E., «Mithra et les astres», *Syria*, 67, 1990, 427-433. MILETI_, Z., «Eléments astronomiques dans la représentation de la tauroctonie mithriaque», *Radovi (Zadar)*, 33, (20), 1993-1994, 93-108.

[28] BECK, L., «Cautes and Cautopates: Some Astronomical Considerations», *Journal of Mithraic Studies* 2.1, 1977, 10. En el mismo sentido: INSLER, I., «A new Interpretation», 1978, 523. A los portaantorchas Cautes y Cautopates, auxiliares en el sacrificio de Mithras se les ha asignado un claro sentido astrológico: HINNELLS, J.R., «The iconography of Cautes and Cautopates I: the data», *J. Mithraic Stud.*, 1, 1976, 36-67. BECK, R., «The Mithraic torchbearers and absence of opposition», *Echos du monde classique/Classical Views*, n.s. 1, 1977, 126-40.

ra celeste. Pero el eje terrestre se bambolea, y sus oscilaciones, a la par que las del ecuador celeste produciendo precesiones equinocciales. Tales precesiones fueron descubiertas por Hiparco hacia el 125 a.C. poco antes del surgimiento del mithraísmo. Según David Ulansey fue en Tarso de Cilicia[29] donde el mithraísmo fue teologizado; allí las comunidades de intelectuales conocían bien, sin duda, las teorías astronómicas más recientes. El «fatalismo estoico» y la tendencia a personificar las fuerzas naturales (terrestres y celestes, y su conexión entre ambas) hizo que el descrubrimiento de los movimientos equinocciales fuera una verdadera revolución. Se barruntó la existencia de una deidad muy superior, mucho más poderosa y más lejana, capaz de manejar los resortes del cosmos, cuyo motivo principal era el Toro, constelación que regía el equinocio «inmediatamente antes» de la época grecorromana; siendo, por tanto, anterior a la creación y al orden del mundo conocido. Los símbolos científicos fueron utilizados como iconos de una nueva teología astral. Los símbolos de cada monumento mithraico es una sintaxis iconográfica que necesita ser desvelada e interpretada en su contexto astrológico-horoscópico. Según M.P. Speidel, «frecuently Leo, Crater, Spica, an even Corvus[30] are missing from the cult icon; at other times they lifted up into different positions so that only the god, the snake, and the scorpion are found underneath Mithras and the bull. This basic version of the scene, which was perhaps the original one, still represents a continous band of constellations along the equator from scorpius to Taurus and thus constitutes a complete and meaninful cosmic icon»[31].

A mi juicio son muy importantes las teorías de David Ulansey sobre los orígenes de los misterios de Mithras[32]. Este autor norteamericano resta importancia a los influjos iranios de la religión mithraica (hipótesis de Franz Cumont)[33], y propone, en cambio, la teoría de una verdadera misteriología astrológica que da al mithraísmo la categoría de religión. Los orígenes del mithraísmo no podían ignorar toda la ciencia griega precedente, y echaron mano de la iconografía de los mapas celestes de Eratóstenes y de Eudoxo de Cnido para elaborar un programa simbólico religioso que buscaba validar su transcendencia en el más allá, en el infinito, en las alturas misteriosas e incógnitas del cielo, donde las estrellas tomarían formas de animales, y estos animales, sin perder totalmente su significado primero de icono astronómico, se convierten en símbolos astrológicos vivientes e intervinientes en un ciclo mítico determinado, el de Mithras. Así, el icono celeste se transforma en símbolo religioso, y la importancia de tal simbología religiosa de cada animal (ahora representados preferentemente con esta forma y no por sus esquemas astrológicos simples) variará dependiendo de la importancia o intervención de tal o cual animal en el episodio mítico del dios principal, que en el caso de Mithras es el sacrificio del toro. Richard Gordon[34] primero, y Roger Beck[35] después, han demostrado que la orientación y distribución de las salas de dos importantes *mithrea* no son arbitrarias, sino que responden a un horóscopo determinado, a una determinada secuencia planetaria de «casas nocturnas» situadas «en el centro del *Thema Mundi*»[36], «de la noche de la Creación» en el que Mithras es «el Señor del Génesis», un *«kosmokrator»*[37] El documento gráfico más importante

[29] ULANSEY, D., *The origins of the Mithraic Mysteries*, Oxford 1989, 67-76. ULANSEY, D., «Los misterios» 1990, 79-80.

[30] Ver *CIMRM* 1314.

[31] SPEIDEL, M.P., *Mithras-Orion*, 16.

[32] ULANSEY, D., «Los misterios mitraicos», 1990, 76-81. ULANSEY, D., *The origins*, 1989.

[33] CUMONT, F., *Textes et Monuments Figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Bruxelles 1896. CUMONT, F., *Die Mysterien des Mithra*, Stuttgart 1963 (3.ª); The Mysteries of Mithra, Dover 1956 (2.ª) Cfr. BECK, R., «Mithraism since Franz Cumont», ANRW, II.17.4 (1984), 2002-2115.

[34] GORDON, R.L., «The sacred geography of a mithraeum: the example of Sette Sfere», *Jornal of Mithraic Studies* 1, 1976, 119-165.

[35] BECK, R., «Sette Sfere, Sette Porte, and the spring Equinoxes of A.D. 172 and 173», en U. Bianchi (ed.), *Mysteria Mithrae. Proceedings of the International Seminar on the 'Religio-Historical Character of Roman Mithraism, with Particular Reference to Roman and Ostian Suorces'*, Rome and Ostia 28-31 March 1978, Leiden 1979, 515-529.

[36] Sobre el *Thema Mundi*, Firm. Matern. 3.1; Macrob., *In somn.* 1.21.23-27.

[37] ULANSEY, D., *The origins*, 1989, 95-112.

es un relieve[38], en el que ve a Mithras-niño sosteniendo una esfera con la mano izquierda y con la derecha trazando un círculo con los signos de zodíaco. En el registro inferior la escena cosmocreadora de Mithras está observada atentamente dos bustos humanos masculinos, el perro, la serpiente y el cuervo, es decir las figuras animales que representan las homónimas constelaciones que se sitúan en el borde del ecuador celeste.

La representación del cuervo en la simbología de Mithras está indefectiblemente unida a la tauroctonía. Así aparece en la gema del MAN y en otros muchos relieves narrativos, a la espalda de Mithras Tauróctonos, en el registro superior. Como en el relieve de Verona (conservado en el Lapidarium de esta ciudad), donde el cuervo, como mensajero del sol, sostiene el manto de Mithras[39]. Más separado, pero en el mismo registro y posición es la imagen del cuervo mithraico en el fresco polícromo del *Mithraeum* de Santa Maria di Capua Vetere[40], del siglo III. Los ejemplos se multiplican en la iconografía mithraica de la tauroctonía[41].

En todas las tauroctonías mithraicas el perfil de la cueva mística simboliza el cosmos o bien el ecuador celeste, en cuyo límite se sitúa el cuervo (y la Constelación Cuervo)[42]. El cuervo trae a la cueva la luz del sol, de donde, según los mithraístas, bajaba «su principio espiritual». Muchos relieves muestran fuera de la cueva mística la figura humana (cabeza o busto de hombre con cabeza radiada) personificación del sol[43]. La figura del sol se sitúa exactamente en la recta imaginaria que une tres puntos: la mirada de Mithras, el cuervo y el sol[44]. En otros casos, más explícitos aún, el sol es transportado a lomos del cuervo[45]. En la Liturgia de Mithras, es Helios, el sol, quien procura la salvación, la inmortalidad y un nuevo nacimiento, «impliying a new horoscope as well»[46]: «Oh, Señor, mientras tú naces otra vez, yo muero; mientras creces y creces, yo menguo; mientras inicias el nacimiento a una vida generadora, yo paso al otro lado y me libero de la muerte, tal como tú deseas y has establecido en el Misterio»[47].

En unos pocos casos el cuervo es representación protagonista de algunos relieves de enorme interés para nuestro objeto de estudio, como el de Poetovio[48] que muestra el cuervo posado sobre el caduceo de Mercurio, sosteniendo en las garras una culebra (esquema de la Hidra), y sobre la cabeza del cuervo una estrella. La inscripción está dedicada a *Invictus Mithra et Transitus Dei*[49]. Otro ejemplar iconográfico muy interesante es el lateral de un altar de piedra hallado en Carnuntum (Panonia[50]) en el que aparecen un cuervo en vuelo, la serpiente y una posible cola de león. Una figura de cuervo mithraico es un bronce de pequeño tamaño de Panonia[51].

---

[38] *CIMRM* 985.

[39] VERMASEREN, M.J., «La lucha a muerte del paganismo», fig. 45.

[40] VERMASEREN, M.J., *Mithriaca I. The Mithraeum at S. Maria Capua Vetere*, Leiden 1971, 22 n.3 y lám. IX. VERMASEREN, M.J., «La lucha a muerte del paganismo», fig. 50.

[41] CIMRM figs. 47-49, 102, 106, 114, 115, 122, 123, 154, 159, 152, 164, 181, 193, 195, 340-341, 347, 448, 463, 486, 493, 523, 617, 650. SCHÜTZE, A., *Mithras*, 1972, fig. 42 (importante relieve del Esquilino, Roma), y figs. 46-54. CAMPBELL, L.A., *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden 1968: Dura Europos (fig. 37, 40), Bonn (fig. 693), Sidón (fig. 75), Roma (fig. 435), Nersae (fig. 650), Capua (fig. 181), Trier (fig. 985), Heddernheim (fig. 1083; registro inferior con imagen de Hidra/Copa/Leo), Osterburken (fig. 1292), Mauls (fig. 1400), Brigetio (fig. 1727), Kurtovo (fig. 2338); etc.

[42] LAVAGNE, H., «Importance de la grotte dans le mithracisme en Occident», en *Acta Iranica 17. Actes du II Congrès Intern. d'Études Mithriaques*, Leiden 1978, 271-278.

[43] Por ejemplo el relieve de Retia *CIMRM* 1400.

[44] Rara vez el cuervo aparece representado fuera del campo visual de Mithras, como en el relieve de Ladenburg (Lopodunum), Reiss-Museum, Mannhein (CIMRM 1275, y SCHÜTZE, A. *Mithras*, 1972, fig.53).

[45] Relieve de Mesia, *CIMRM* 2198.

[46] SEGAL, A.F., «Hellenistic Magic», R. van dern Broekand M.J. Vermaseren (eds.), *Studies in Gnosticism and Hellenistic Religions*, Leiden 1981, 354.

[47] MEYER, M., *The Mithras Liturgy*, Missoula 1976, 21, líneas 718-723.

[48] CAMPBELL, L.A., *Mithraic Iconography*, 1968, fig. 1496 = CIMRM 1496 FIG. 381.

[49] CAMPBELL, L.A., *Mithraic Iconography*, 1968, 23.

[50] CIMRM 1706, fig. 445 = CIL 143566.

[51] CIMRM 1508, fig. 384.

El significado astrológico del cuervo en la «sintaxis mithraica» ha sido estudiada por Douglas R. Small[52]. Una de las conclusiones de ese trabajo es que, al contrario de otros animales-símbolos que aparecen en la tauroctonía mithraica, el cuervo es móvil[53]. En efecto, hay casos en los que el cuervo se sitúa fuera del campo visual de Mithras, aunque la norma es precisamente lo contrario: que se coloque en el cuadrante superior derecho en el lugar donde se sitúa el sol en yuxtaposición a la luna. El motivo de esa posición variable obedece posiblemente a una situación provisional, cambiante, fácilmente perceptible, de la constelación respecto a la (supuesta) posición fija del sol, es decir a un deslizamiento de las casas horoscópicas[54].

GEMAS MITHRAICAS

Las gemas con tema mithraico son muy escasas. El catálogo de Monumentos relativos a la religión de Mithras realizado por Maarten J. Vermaseren entre 1956-1960, da sólo 15 piezas sobre un total de casi 2400 documentos/monumentos, es decir, el 0,6% aproximadamente. Estas 15 gemas mágicas[55] tienen un común denominador: todas ellas, en alguna de sus caras, representan la tauroctonía del toro primordial.

El valor de las gemas mithraicas ha sido subestimado. Éstas potencian el sentido astrológico de los misterios de Mithras en los que el sacrificio del toro es motivo central. En la mayoría de estas gemas aparece el cuervo, en otras no[56], pero todas ellas tienen un indudable carácter mágico, complementando la iconografía mithraica con mensajes epigráficos. Una gema de jaspe rojo del Museo Arqueológico de Florencia muestra al anverso la tauroctonía mithraica, y en el reverso un león (la constelación Leo)[57] rodeado de una aparente lluvia de estrellas que, sin embargo, forman siete palabras crípticas que según Delatte[58] «désignent les archontes planétaires»; un jaspe amarillo de la colección del Museo Borgiano muestra en el canto de la gema y alrededor de la misma una larga y críptica inscripción mágica NEIXAPOΠΛHΞ/NBAΦPENEMOϒNOCIAAPIKPIΦIΛEϒE[59]; fórmula parcialmente semejante a la de un jaspe oval del Museo de El Cairo, con inscripción NEIKA/POΠΛHΞ/IAΩ/ACΩNIHΛ[60]. Una gema gnóstica mithraica del Metropolitan Museum[61] muestra en el exergo la palabra TVΞEVI, y en la cara anterior el conocido palindromo mágico ABΛANAΘANAΛBA. Éste se lee también en una gema, partida, de jaspe negro[62]. El teónimo IAΩ, que hemos visto en la gema de El Cairo, tan frecuente en gemas y papiros mágicos griegos se lee también al dorso de un rec-

[52] SMALL, D.R., «The Raven», 1979, 531-549. Cf. la nota de Roger Beck al trabajo de Small (BECK, R., «Sette Sfere, Sette Porte», ibid. 523 n.22)

[53] SMALL, D.R., «The Raven», 542.

[54] «The Raven... of the basic tauroctonal motif, brings the cosmic event depicted for the worshippers of Mithras into a specific temporal framework. It was only once in every six to seven years when observers of the western horizon witnessed the vernal setting of the constellations Taurus and the brilliant ligth of Mercury' greatest elongation. Both were relatively common events. Their simultaneous occurrence was rare. Is this ligth of Mercury a messenger from the Sun sent to their god Mithras as a sign to slay the primordial Bull? I do not know. But I do think this event of the heavens in which the observer sees Mercury at its brightest visible illumination, the great Bull of the celestial sphere setting, and the parade of constellations representing a scorpion, snake and dog is foundational to the central and most common Mithraic icon, the tauroctone». (SMALL, D.R., «The Raven», 548).

[55] *CIMRM* 1704, 2354-2367.

[56] *CIMRM* 1704 (fig. 443), gema de carneola, de Carnuntum (Panonia), de calidad artística muy inferior a la del MAN; aparecen esquematizados Cautes y Cautopates, la serpiente, el escorpión y el perro, y los bustos del sol y de la luna, enfrentados. *CIMRM* 2361 (fig. 655b), Metropolitan Museum, en el reverso se ve, en el centro, la imagen de Mithras Tauróctonos, sin otros símbolos. *CIMRM* 2362 (fig. 656), gema de cristal de roca, Paris, Mithras Tauróctonos, con perro, escorpión y serpiente. *CIMRM* 2356 (fig. 661), de Nemea, Walters Arts Gallery de Baltimore, Mithras Tauróctonos, perro y serpiente, los portaantorchas y los bustos de sol y luna.

[57] BECK, R., «In the place of the Lion: Mithras in the tauroctony», en *Hinnells* (1994), 1994, 29-50.

[58] Citado por VERMASEREN, *CIMRM* 2354.

[59] *CIMRM* 2356.

[60] *CIMRM* 2356.

[61] *CIMRM* 2361 (figs. 655 a,b).

[62] *CIMRM* 2365.

tángulo de hematites rojo, conservado en la Walters Art Gallery de Baltimore[63]; el nombre IAΩ aparece sobre el escudo de este demon con la iconografía habitual de ser humano con piernas de serpientes y látigo en la mano derecha. El anverso de dicha plaquita muestra la tauroctonía mithraica, en disposición similar a la gema del MAN, con el cuervo, y los bustos del sol y de la luna.

La poca frecuencia de las gemas mágicas se explica, a mi juicio, por los débiles lazos existentes entre el mithraísmo, la gnosis y el gnosticismo mágico. La base del conocimiento de los mithraístas son las casas o escalas de los siete planetas, mientras que en la Gnosis los planetas eran fuerzas hostiles. Por otra parte, el mithraísmo es practicado sólo por hombres, mientras que las mujeres sentían gran atracción por el gnosticismo[64].

*

Tras este análisis de la figura del cuervo en la gema de Mithras Tauróctonos, puedo asegurar que la presencia del cuervo en la gema del MAN no es un simple elemento decorativo, sino que posee un clarísimo significado astrológico relacionado con el horóscopo.

La pieza debe datarse en el siglo III d.C., coincidiendo con los monumentos de todo tipo en que se da siempre la secuencia Mithras Tauróctonos con el cuervo a su espalda en el registro superior, al borde de la gruta (o su estilización simbólica, en el borde de la gema).

Si aceptamos la premisa que el anillo y la gema engarzada es el sello personal de su poseedor, la figura de Mithras no puede indicar otra cosa que el dueño, un varón, era iniciado en los misterios de este dios, y que con toda probabilidad la imagen del cuervo en la gema del MAN sea indicativa del grado iniciación Korax/Corvus, el primero de ellos. Aunque no hay que descartar que la presencia del cuervo obedezca a la iconografía tópica mithraica, el carácter mágico astrológico de la gema establece una relación mágico-religiosa entre el ciclo místico-celeste de Mithras-dios con el ciclo vital del portador, humano, de la gema. Una referencia al horóscopo era totalmente oportuna pues hacía coincidir el *dies natalis viri* con un símbolo del ciclo mítico del dios: significativamente el cuervo trae a la cueva mithraica el rayo de luz solar, horadándola, transmitiendo el *placet* del Sol, verdadero *deus pater*, para que se realice el sacrificio del toro místico. Del mismo modo el hombre, el día del nacimiento, emerge a la luz del sol desde el vientre materno, "es dado a la luz", a la luz de Mithras, que a su vez, recuerdo, según un grafito del mithreo de Santa Prisca, nació con el primer rayo de luz[65] del cosmos.

---

[63] *CIMRM* 2364 y figs. 658 a,b.

[64] BIANCHI, U., «Mithraism und Gnosticism», *Mithraic Studies*, Manchester 1975, 457-465; MAC L.WILSON, R., «Gnosis and the mysteries», R. van dern Broek and M.J. Vermaseren (eds.), *Studies in Gnosticism and Hellenistic Religions*, Leiden 1981, 455.

[65] *Natus prima luce* (*CIMRM* 498). Sobre éste, ver: GUARDUCCI, M., «Il graffito 'Natus prima luce' nel Mitreo di Santa Prisca», *Mysteria Mithrae*, Leiden 1979, 153-164.

SIGNACULA. SELLOS ROMANOS EN BRONCE DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ÁNGELES CASTELLANO
Museo Arqueológico Nacional

HELENA GIMENO
Centro CIL II, Universidad Alcalá de Henares

ARMIN. U. SYTLOW
Centro CIL II, Universidad Alcalá de Henares

RESUMEN

Entre los objetos arqueológicos que constituyen el Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas de este Museo hay 95 sellos de bronce con inscripción. Aunque la mayoría de ellos están en nuestras colecciones desde el siglo pasado, nunca se habían estudiado exhaustivamente y algunos, incluso, eran inéditos.

ZUSAMMENFASSUNG

Unter den Beständen der Abteilung für Griechische und Römische Altertümer dieses Museums befindet sich eine Gruppe von 95 römischen Bronzesiegeln mit Inschrift. Obwohl sie grössetenteils bereits seit dem vergangenen Jahrhundert im Besitz des Museums sind, hat die Sammlung, die auch einige Inedita enthält, bisher keine eingehende Untersuchung erfahren.

ORIGEN DE LA COLECCIÓN

LA mayoría proceden de los antiguos fondos de la Biblioteca Nacional, que pasaron a formar parte de la colección estable del Museo en 1867 por Real Decreto. Las piezas arqueológicas procedían, en origen, del Real Gabinete de Historia Natural y del Gabinete de Antigüedades de la Real Biblioteca. Basilio Sebastián Castellanos, director del Museo Arqueológico Nacional entre 1886 y 1891, redactó el primer inventario de los fondos del Museo; en él se encuentran reseñados 67 sellos en bronce con su correspondiente inscripción latina, pero sin especificar el lugar de origen o producción de los mismos, por lo cual, y hasta hoy, hemos de con-

* Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación "Cultura material y cultura escrita en la Comunidad de Madrid" de la Comunidad de Madrid (CAM 06/0060/99). En la primera revisión de los fondos del Museo Arqueológico Nacional para la nueva edición del CIL II, que se hizo en los años 1983 y 1984, colaboraron también Carmen Puerta Torres y José Luis Gamallo Barranco. Agradecemos a Pilar Navascués y a Carmen Padilla del Museo Cerralbo las facilidades dadas para el estudio de los sellos conservados en ésa institución.

siderarlos de procedencia desconocida. Quince de ellos fueron publicados ya por Maffei en 1749 y según este autor estaban en la Dactylotheca del Príncipe de Medinaceli donde los había visto Cl. Martin[1]. Sería precisamente en estas fechas cuando la colección arqueológica que habían poseído los Duques de Alcalá, en Sevilla, desde época del primero[2], Don Per Afán, parece haberse trasladado prácticamente en su totalidad a Madrid. Este primer Duque permaneció en Nápoles como virrey desde 1558 hasta su muerte en 1571 donde entró en contacto con los círculos humanistas de su época y donde inició su colección de piezas arqueológicas. Dos años antes de la muerte del Duque fue trasladada a España y, a pesar de los ataques de los piratas, parece haber llegado bastante íntegra. Según Lleó, el Duque compraba antigüedades en el mercado italiano a través de agentes. Sin embargo, el grueso de su colección lo adquirió en Nápoles. Otro sucesor suyo, el tercer Duque de Alcalá, Don Fernado Enríquez Afán de Ribera, incrementó la colección sobre todo en lo que se refiere a monedas, medallas e inscripciones; entre otras compró un pedestal de Isis aparecido en Guadix[3]; también llevó a su colección otra inscripción de Sevilla que había pertenecido a Arias Montano[4] y sabemos por R. Caro que tenía[5] otras. En el primer cuarto del siglo XVII el ducado de Alcalá entroncaría con la casa de Medinaceli y antes de 1751 gran parte de la colección había sido ya trasladada a Madrid[6]. Cuando la colección se conoció mejor fue en el siglo XVIII, época en que D. Manuel Martí realizaba su catálogo por encargo de Luis Francisco, noveno Duque de Medinaceli y virrey de Nápoles, que murió en 1711.

En 1883 Th. Mommsen publicaba el volumen X de CIL[7] y en él incluyó los sellos que habían sido editados ya por Hübner en CIL II sin procedencia y que él conoció a través de la obra de R. Fabretti que había visto algunos de ellos en casa de Diego de Vidania[8] mientras que otros los había recopilado de una sylloge manuscrita de Alessio Simmaco Mazzocchi (1684-1771), el cual había poseído algunos de ellos por compra o donación. En total son 14[9] y todos ellos proceden también del sur de Italia: Nápoles, Pozzuoli, Atella y Bruttium. La no inclusión en la obra de Maffei permite suponer que este lote o no pertenecía a la colección de los Duques de Medinaceli o que, si se incorporó a ella, lo hizo con posterioridad a 1711. Pero más probable es que estos sellos sean un lote comprado por el Padre Pedro Robinet, confesor de Felipe V, para la Real Biblioteca que éste había fundado en 1711, noticia que aparece en un documento en relación con la compra de piezas destinadas al Museo de Monedas y al Gabinete de Antigüedades, fechado en 1715 que se conserva en el archivo de la Biblioteca Nacional[10]. En este mismo documento se alude a la compra de algunas piezas de Palacio al Duque de Medinaceli: "participando a V.S. que las demás medallas de cobre que es porción crecida, antiguallas y otras curiosidades que se compraron de la li-

[1] Estos son los números de inventario 10029, 10031, 10039, 10041, 10068, 10072, 10075, 10080, 10081, 10082, 10083, 10086, 10087, 10089 y el hoy perdido n.º 10057. No sabemos quién fuese Cl. Martin, pero no sería muy raro que el nombre estuviera equivocado y que se trate de Manuel Martí a quien fue encargado el catálogo de la colección antes del año 1711.

[2] Los datos sobre esta colección y sus posesores los hemos tomado de V. Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998.

[3] CIL II 3386.

[4] CIL II 1283

[5] CIL II 4982

[6] Como CIL II 4982 que Caro y Muratori todavía sitúan en Sevilla en la Casa de Pilatos; Hübner vio también en Madrid en el palacio de los Duques CIL II 4983 cuyo formulario remite a algún lugar de la Bética.

[7] *Inscriptiones Bruttiorum Lucaniae Campaniae Siciliae Sardiniae Latinae*. Previamente, en 1852, había publicado las inscripciones del Reino de Nápoles donde ya incluyó algunos.

[8] Diego Vicente de Vidania (mediados del siglo XVII - 1731), marqués de Arellano ocupó entre otros cargos el de capellán mayor del rey en Nápoles. Pertenecía al círculo erudito de Vincencio Juan de Lastanosa de quien publicó un elogio, además de otras obras relativas a la Antigüedad de España como el *Thesoro de las Españas Citerior y Ulterior, Tarraconense, Bética y Lusitania.*

[9] Estos son los nn. de inventario 10024. 10027. 10036. 10042. 10049. 10058. 10064. 10067. 10068. 10076. 10084. 10088. 20108. 71213.

[10] Caja 0086, Carpeta 4.

brería del Duque de Medinaceli, difunto....". Con esto podemos estar seguros de que la colección de sellos de la Biblioteca Real[11] estaba constituida ya en época de Felipe V por los que aparecen en CIL X que no estaban en casa de los Duques de Medinaceli y por los que publica Maffei que aún los vio en la Dacty liotheca de los Duques. Nos consta que al menos uno de ellos (10068[12]) pasó de la colección de Diego de Vidania donde lo vio Fabretti a la de los Duques de Medinaceli donde lo sitúa Maffei.

Sabemos pues que, al menos, veintinueve de los sesenta sellos que ingresaron desde la Biblioteca Nacional, eran de la colección de los Duques de Medinaceli, de la de Diego de Vidania y de la de Aelio Simmaco Mazzocchi.

Por Orden Ministerial de 10 de Mayo de 1874 se compra la colección arqueológica del Marqués de Salamanca compuesta por más de 1300 piezas, entre las cuales se encuentran 15 sellos romanos de bronce. Tampoco en esta ocasión tenemos constancia del lugar de hallazgo de los sellos, pero es más que probable que sean italianos ya que el marqués, además de trabajar en Italia, financió excavaciones en Paestum y Cales y fue en Italia donde adquirió toda su colección.

El resto de los sellos, 20, proceden de otras colecciones como Ibarra, Cabrera Infante, Miró, Asensi y Rico y Sinobas. Algunos de ellos, como veremos más adelante, con procedencia levantina y andaluza.

LOS SELLOS: ASPECTOS EXTERNOS

Los *signacula* se componen de dos partes, una plancha con un texto y un anillo o aro de sección rectangular, poligonal o circular y de mayor o menor tamaño, que muchas veces presenta un chatón, superficie plana ocasionalmente elevada, en la que se graban a menudo o bien letras o bien figuras. Estas dos partes suelen ser de una pieza[13] y se fabricaban con un molde bivalvo, hecho con la técnica de la cera perdida, en el que se fundía el bronce. Son poco frecuentes los sellos cuya inscripción se incorporaba ya al molde y se fundía con él[14]; en la colección del Museo son los 10025. 10041. 10090. 10067. 71213. Sus características son un fondo plano, sin huellas de grabación, y letras regulares que asoman bastante y cuyos trazos tienen una sección triangular, no trapezoidal como suele ser el caso de los sellos con inscripciones grabadas, que constituyen la gran mayoría. En estos últimos, una vez obtenida la pieza, se grababan a buril las letras en la plancha por medio de uno de los siguientes métodos: en relieve y en sentido inverso por lo que al marcar salen en hueco y en sentido directo; en hueco y en sentido inverso, al marcar salen en relieve y en sentido directo; en hueco, incisas, en sentido directo, al marcar salen en relieve y en sentido inverso. De las 95 inscripciones que estudiamos, sólo siete están grabadas en hueco (en sentido inverso: 10045. 10050. 10052. 18156. 20104; en sentido directo: 10028. 10100).El peso de la mayoría de estos *signacula* oscila entre 30 y 60 gramos. El de menor peso es el 10036 con 11 g. (completo). El de peso mayor es el 10022 con 203 g.

La forma de la plancha que servía para sellar es en casi todos rectangular. Las planchas miden entre 1,3 cm mínimo y 4,5 cm máximo de altura y entre 2 y 9 cm de ancho (consideramos el ancho de la plancha el lado más largo, mientras que el alto es el lado más corto). La profundidad del *signaculum* es el grueso de la plancha más el anillo cuando no se ha perdido. Además de las planchas rectangulares (dos de ellas compuestas por dos rectángulos curvos en

[11] Veintidós sellos llevan en el reverso de la plancha un número siglado de blanco con letra del siglo XVIII del n.º 1 al 60 (con muchos huecos) que parece corresponder al inventario de las piezas conservadas en la colección de la Biblioteca Real.

[12] Utilizamos como número de referencia de las piezas del Museo el número de inventario que también se ha utilizado para la ordenación del catálogo.

[13] Cuando el anillo aparece soldado a la plancha esto puede ser resultado de una reparación o bien indicar una falsificación, tal como parece ser el caso en 71213.

[14] Como los sellos con idéntica inscripción que quería identificar Dressel en CIL XV 8321.

sus lados menores), hay dos circulares, dos en forma de bandeja con asas (*tabula ansata*), tres escalonadas, siete en forma de planta de pie (*planta pedis*) y cinco en forma de ánfora, cuchillo, corazón, herradura, y pez respectivamente. En el chatón se encuentran a veces letras, pero con mayor frecuencia motivos figurados, entre otros, palmas, figuras humanas, cornucopia, delfín y jarra (*capis*). En algunos casos el chatón es liso. En total hay veinticinco sellos con chatones grabados. La inscripción del sello puede ocupar una (42 ejemplares) o dos líneas (48 ejemplares). Las de tres líneas son muy escasas (sólo 3 ejemplares).

Muchos sellos no conservan completo el anillo pues era la parte más frágil, aunque también se encuentran roturas en la plancha. Así en la colección hay un total de 36 piezas incompletas, aunque tenemos que contar con la posibilidad de que a la hora de adquirir las piezas hubiera habido una selección.

LOS TEXTOS DE LOS SELLOS

Las inscripciones pueden ocupar tres zonas distintas en el objeto:

1) La superficie externa de la plancha donde, normalmente, va la inscripción más extensa y que a veces es la única del sello.

2) El reverso de la plancha, de donde arranca el anillo y en el que puede estar el nombre del artesano que ha grabado el sello, normalmente con letra punteada, no incisa. Letras escritas *punctim* eran muy utilizadas para las inscripciones en metal, ya que eran más fáciles de hacer (punzón) que las letras grabadas que requerían un cincel y cierta experiencia. Las encontramos a menudo en piezas de armadura, pertrechos y recipientes como indicadores de propiedad. Donde se hallan junto con otro tipo de letras, como aquí, la técnica indica claramente una inscripción de segundo rango. No es casualidad pues que las inscripciones de grabador que conocemos ahora se hayan hecho todas con esa técnica (cf. 10068).

3) El chatón del anillo donde a veces un motivo figurado sustituye a las letras que suelen ser iniciales.

Los textos de los sellos, salvo uno (10022), son nombres personales, tanto masculinos como femeninos. Muchas veces están abreviados, en algunos casos hasta el extremo de hacer imposible (para nosotros) su resolución. *Grosso modo* se pueden distinguir dos tipos de inscripciones: en el primer tipo aparece el nombre de una sola persona (o de dos o más de igual rango, situación que en los sellos que tratamos aquí sólo se da en 20105), normalmente en genitivo, aunque no faltan ejemplos en nominativo; esa persona es designada o bien por un nombre único y por lo tanto de condición servil, o bien por los *tria nomina* (*praenomen*, gentilicio y *cognomen*; en las mujeres, sin el *praenomen*) propios de las personas libres o de condición libertina. Ese último status viene indicado algunas veces expresamente, otras veces se puede inferir por el tipo de cognomen, griego o característico del ambiente servil. La filiación de las personas libres, al contrario, pocas veces se indica, pero está claro que, entre los personajes nombrados en los sellos hay representantes de los estamentos más altos (apenas representados en nuestro muestrario, pero cf. 10092), aunque predominan los de los estratos medios y medio-bajos. El otro tipo de inscripción combina en cierto modo los dos géneros de nombres que acabamos de describir en tanto en cuanto delante o detrás del nombre de un esclavo, designado expresamente o no como tal (p. ej., como *s(ervus)* o *v(erna)*, en otros sellos también a través de su actividad como *act(or)* o *disp(ensator)*), aparece el nombre de su dueño. Las inscripciones del chatón excepcionalmente continúan la del propio sello (cf. 10043. 10081), pero normalmente repiten el contenido de éste por medio de las iniciales de los *tria nomina* o una abreviatura del nombre servil; en algunos casos no está clara la relación entre la inscripciones del sello y del chatón.

Raras veces aparecen inscripciones también en el reverso del sello que a diferencia de los textos de la plancha y del chatón no están grabadas, sino ecritas por medio de puntos a pun-

zón (cf. arriba). Suelen ser textos cortos que designan a la persona que ha grabado las letras del sello (y las letras o símbolos del chatón), el *sculptor*. En esta colección tenemos sólo una inscripción de este tipo (10068).

FUNCIÓN DE LOS *SIGNACULA*

Dos términos se encuentran en latín para designar objetos que se utilizaron para sellar: *signaculum y anulus (signatorius)*, mientras que la impronta del sello normalmente es el *signum* o *sigillum* aunque no siempre se distingue netamente entre el objeto y su impronta, de forma que también *signum* o *sigillum* puede significar el propio objeto, de la misma manera que „sello" en castellano tiene ambas acepciones, la matriz y su impronta. Particularmente el *anulus signatorius* debía de ser un signo de identidad jurídica (equiparable a lo que hoy puede ser la firma personal[15]) revestido de poder y reservado, por tanto, a personas libres en un principio. Con él se sellaban en primer lugar documentos jurídicos, pero también documentos privados como cartas, etc. Distinta función a la de estas firmas personales y seguramente no jurídica tenían los *signacula* de los que aquí tratamos[16]. Un dato significativo a este respecto, y que nunca se ha tenido suficientemente en cuenta, es el hecho de que sólo conozcamos sellos en los que vuelve a aparecer el nombre de un mismo personaje libre o libertino, pero cada vez combinado con otro nombre de esclavo diferente (ningún ejemplo en nuestra colección), sino que idénticas inscripciones se encuentran, grabadas y no fundidas con la pieza, en dos, tres e incluso más sellos distintos (cf. en catálogo los números 10026, 10046, 10050, 10096 y 10099). Éste último detalle que, cuando de nombres serviles comunes o de *tria nomina* abreviados en las meras iniciales se trata, puede ser debido a una coincidencia casual, no permite semejante explicación en los casos de nombres o combinaciones de nombres, poco frecuentes, y menos cuando además hay coincidencias de otros rasgos como puede ser la forma de la plancha (10046), la división de líneas (10099) o el cambio de sentido dentro de la inscripción (10096). Esos casos, nos referimos naturalmente a piezas antiguas, no copias modernas, parecen demostrar que se llegaban a utilizar paralelamente dos o más sellos idénticos y posiblemente encargados al mismo tiempo, lo que nos hace descartar cualquier validez jurídica de ellos. Que sin embargo también eran apreciados, lo demuestra el hecho de que aparezca en algunos el nombre del artesano que lo cinceló. La cuestión de sobre qué materia las personas libres y libertinas nombradas en ellos marcaban bien directamente o a través de sus agentes serviles está íntimamente relacionada con la de la función de esos sellos, bastante enigmática hasta ahora. Por su misma naturaleza está claro que la materia a sellar tenía que ser blanda, como, por ejemplo, cera, barro, masa, mortero, o, que se conseguía la impronta a través de una materia intermedia como la tinta (que tendría que haber sido bastante viscosa como hemos podido comprobar en distintas pruebas realizadas).

De estas consideraciones han partido propuestas de lo más variado sobre la finalidad de los *signacula*. El problema radica en que, pese a su abundancia, se han conservado muy pocas improntas de ellos. Entre las pocas que se conocen están materias tan diversas como el revoque de las paredes en algunas catacumbas de Roma o panes carbonizados encontrados en Pompeya. Esta disparidad nos pone sobre aviso para no reducir su uso a una sola función. Salvo excepciones[17] no se encuentran en cerámica o ladrillos y tejas donde las estampillas suelen tener formas diferentes o al menos se refieren al centro de producción y donde tenemos que contar con sellos de madera[18] y barro. Pero el he-

[15] Cf. Cic. Rosc. 144: *anulum de digito suum tibi tradidit*, el anillo como símbolo de los derechos familiares; G. Ateius Capito en Macr. Sat 7. 13. 12. 12: *veteres...non ornatus, sed signandi causa anulum secum circumferebant. Unde nec plus habere quam unum licebat nec cuiquam nisi libero, quos solos fides deceret, quae signaculo continentur. Ideo ius anulorum famuli non habebant.*

[16] Sin embargo *anulus* como sinónimo de *signaculum* aparece también en una firma del cincelador de un *signaculum* (cf. el ejemplo citado bajo 10068).

[17] Como en algunos *dolia*, cf., pág. ej., CIL II^2/5, 385.

[18] M.J. ALMAGRO - B. VILAR SANCHO, "Sello inédito de madera hallado en el pecio del Cap Negret", *Rivista di Studi Liguri* 32, 1966, 323-336.

cho de no haber encontrado apenas improntas comparándolo con la abundancia de sellos que conocemos, nos lleva a pensar que se utilizarían sobre todo para materias blandas y perecederas.

Si bien las iniciales de los chatones pueden haber tenido un uso similar al de los anillos signatorios, es decir, para convalidar una firma en un documento (con lo cual el *signaculum* con chatón inscrito puede aparecer como una fusión del *anulus signatorius* y de una estampilla de propiedad), todos los aspectos que se derivan del *signaculum* y sus textos apuntan hacia la esfera de la producción y distribución donde el sello podía designar la propiedad (como puede ser el caso de las improntas encontradas en las catacumbas) o más bien la fabricación/procedencia y servir de garantía por la calidad/cantidad del contenido de algo sellado (envase)[19]. Poco más se puede decir, de momento, sobre estos sellos[20].

BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS

Abad, L. - J. M. Abascal, *Textos para la historia de Alicante. Edad Antigua*. Alicante, 1991.

Albertini, E., "Inscriptions d'Espagne", *Mélanges d'Archéologie et d' Histoire de l'École Française de Rome 37*, 1918-1919, 309-311.

Biblioteca Nacional. Legajo 12, número 389. Expediente 3 de 1867.

Castellanos de Losada, B.S., *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid, 1847.

CIL II = E. Hübner, Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. II. Berlín, 1869; *Suppl.* Berlín, 1892

CIL V = Th. Mommsen, Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. V. Pars I. *Inscriptiones regionis Italiae decimae. Berlín 1872. Pars II. Inscriptiones regionum Italiae undecimae et nonae*. Berlín, 1877.

CIL X = Th. Mommsen, *Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. X 2. Inscriptiones Bruttiorum, Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae Latinae*. Berlín, 1883.

CIL XI = E. Bormann, *Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. XI. Inscriptiones Aemiliae, Etruriae, Umbriae Latinae. Berlín*, 1888/1926.

CIL XIV = H. Dessau, *Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. XIV. Inscriptiones Latii veteris Latinae*. Berlín, 1883.

CIL XV = H. Dressel, *Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. XV. Inscriptiones urbis Romae. Pars II. Fasciculus I*. Berlín 1899

Corell, J., *Inscripcions romanes d'Ilici, Lucentum, Allon, Dianium i els seus territoris*, València, 1999.

Fabretti, R., *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis asservantur explicatio et additamentum*. Roma, 1699 [mutatum in 1702].

Hinojosa, E. de, "Sigilografía del Museo Arqueológico Nacional", *Museo Español de Antigüedades* 7, Madrid, 1876, 603-623.

ICVR = G. B. de Rossi, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores, nova series*. Roma, 1861 ss.

ILER = J. Vives, *Inscripciones latinas de la España romana*. Barcelona, 1971/72.

Kajanto, I., *The Latin Cognomina*. Helsinki, 1965.

Maffei, F. S., Museum Veronense. Verona, 1749.

Mazzocchi, Alessio Simmaco, *Sylloge manuscrita*, siglo XVIII.

[19] En época imperial parece que existía una auténtica manía por sellar como nos informa Plinio (Nat. Hist. 33, 26) que compara ese uso con los buenos tiempos pasados o Juvenal (14, 131-132) que se burla de esta costumbre aludiendo a un avaro que sellaba hasta sus habas.

[20] Publicaciones recientes sobre estos objetos y su función son las de E. MARIA LORETI, "Signacula bronzei dell'Antiquarium Comunale di Roma", *Epigrafia della Produzione e della Distribuzione (Actes de la VII Rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain organisée par l'Université de Roma-La Sapienzia et l'École française de Rome sous le patronage de l'Association Internationale d'Épigraphie Grecque et Latine*, (Rome 1992), Roma, 1994, 645-653, y Taglietti 1994, 157-193, especialmente 160-172, quien defiende el uso de un tipo de *signacula* circulares para marcar ladrillos y tejas. Como publicación de repertorios véanse los referentes a las colecciones vaticanas de M. BUONOCUORE, "Signacula nel Museo Profano della Biblioteca Apostolica Vaticana", *Epigraphica* 46, 1984, 158-167; Idem, *Le iscrizioni latine e greche II* (Instrumentum domesticum 1), Città del Vaticano, 1990, publica 49 signacula conservados en los Museos de la Biblioteca Apostólica Vaticana.

Mommsen, Th., *Inscriptiones Regni Neapolitanae*. Lipsiae, 1852.

Morin-Jean, *La verrerie en Gaule sous l'Empire Romain*. Paris, 1913.

PIR = *Prosopographia Imperii Romani*.

PIR^2 = *Prosopographia Imperii Romani*, segunda edición.

Rada y Delgado, J. de Dios de la, "Inscripciones romanas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional (I y II)", *Museo Español de Antigüedades* 6, 1875, 477-524.

RE = *Paulys Realencyclopädie der classischen Alterumswissenschaft*.

Schulze, W., *Zur Geschichte Lateinischer Eigennamen*. Göttingen, 1904 (cum corrigendis ab O. Salomies additis. Zürich - Hildesheim, 1991).

Solin, H., *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*. Berlin - New York, 1982.

Susini, G., *Fonti per la storia greca e romana del Salento*, Bologna 1962.

Taglietti, F., "Un inedito bollo laterizio ostiense ed il commercio dell'olio Betico", *Epigrafia della Produzione e della Distribuzione. Actes de la VIIème rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romaine*. Roma 1994, 157-193.

TAM = *Tituli Asiae Minoris*.

Thes. ling. Lat. = *Thesaurus linguae Latinae*.

Vázquez de Parga, L., "Sello de bronce romano, de Maguilla (Badajoz)", *AEA* 16, 1943, 445

CATÁLOGO

Número de Inventario 10022

Medidas: diám 7,2 cm; prof. 2,7 cm. Letras 1 cm.

Peso: 203 g. Completo.

Procedencia: Cortijo del Alcaide[21], Córdoba.

Forma circular con aro de sujeción en la parte posterior. Rodeando el borde hay decoración de espigas. La inscripción rodea el círculo y parece que continúa por el centro; encima y debajo del epígrafe tiene semicírculos con la misma decoración de espigas en hueco. Letras en relieve. Estuvo en la colección Miró y antes en la de Cabrera Infante. Entró a formar parte de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional en 1876.

ROM · A · PR · O · PITI · A ·S· G N A
Roma propitia s<i>gna(tum ?)

Hübner dudaba o de la antigüedad o de la autenticidad de este sello y propone leer *G. Nat. si Roma propit[i]a*. Vázquez de Parga considera que es auténtico y lee Roma *propitia s(is) o s(it)*. En los espacios vacios entre las letras hay una serie de puntos triangulares, después de la M duplicado, originados al parecer por el *horror vacui*. La tipología recuerda los sellos latericios de Roma y alrededores (cf. Taglietti 1994 con bibliografía). Nótese la forma de la A rematada por un travesaño, rasgos que nos llevan a fechar el sello en época tardía, quizá siglo IV.

CIL II 6259_{24}. Hinojosa, 82. Vázquez de Parga 1943, 445.

Número de inventario 10023

Medidas: alt. 2,1 cm; anch. 5,7 cm; prof. 2,7 cm. Letras 1,8 cm.

Peso: 48 g. Completo.

Forma rectangular con aro circular en el interior y pentagonal al exterior. Inscripción dentro de marco. Letras en relieve y en sentido inverso que al marcar o sellar salen en hueco y en sentido directo.

[21] Dicho cortijo está situado a 6 km SO de la ciudad de Córdoba. Era el sitio de una suntuosa villa romana con mosaicos, cf. A.M. Vicent Zaragoza, "Informe sobre el hallazgo de mosaicos romanos en el llamado Cortijo del Alcaide", Noticiario Arqueológico Hispánico 8/9, 1964/65, Madrid, 1966, 220-222.

Pastori(---?)

Posiblemente *Pastori(s)* o *Pastori(ni)*, mejor tal vez genitivo de *Pastorius* (no atestiguado, pero cf. Pastoria: ICVR 2351).

CIL II 4975_{43}. Castellanos de Losada, 364. Biblioteca Nacional, 386. Hinojosa, 47.

Número de inventario 10024

Medidas: alt.2,2 cm; anch. 5,7 cm; prof. 0,5 cm. Letras 0,8 cm.

Peso: 37 g. Incompleto.

Procedencia: Nápoles (Italia).

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso en dos líneas. Inscripción dentro de marco. Interpunción triángulo y *hedera* en la primera línea. Nexo NI en la segunda línea. Estuvo en la colección de Diego de Vidania.

L(uci) - Rai - Primigen
- Primigeni

Fabretti 641, 354. CIL II 4975_{48}. CIL X 8059_{338}. Castellanos de Losada, 320. Biblioteca Nacional, 387. Rada y Delgado, 502. Hinojosa, 55.

Número de inventario 10025

Medidas: alt. 1,9 cm; anch. 6,7 cm; prof.1 cm. Letras 1,2-1,5 cm.

Peso: 19 g. Incompleto.

Cronología: Primera mitad del siglo I.

Forma rectangular. Conserva un fragmento del aro. Letras en relieve y en sentido inverso. La inscripción sobresale del fondo y fue fundida con la pieza. Interpunción circular. Nexo NI.

M(arci) · Cissoni

Para *Cisonius*, cf. Schulze, 305s.

CIL II 4975_{15}.Castellanos de Losada, 350. Biblioteca Nacional, 388. Hinojosa,14.

Número de inventario 10026

Medidas: alt. 2 cm; anch. 5 cm; prof. 2,2 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 36 g. Incompleto.

Procedencia: Nápoles (Italia)?

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso, dos líneas. Inscripción dentro de marco. Interpunción circular.

Eutychi
Sit(---) Laod(---) · s(ervi)

Sit(tiae) desarrolló Hübner, *Laod(iciae)* Mommsen quienes pensaban en una mujer por la falta de *praenomen*. Tanto *Sit(---)* como *Laod(---)* permiten varios suplementos. Dos sellos más con la misma inscripción se encuentran en Nápoles (CIL X 153 a. b.).

CIL II 4975_{21}. CIL X 153 c. Castellanos de Losada, 332. Hinojosa, 21.

Número de inventario 10027

Medidas: alt. 2,5 cm; anch. 4,6 cm; prof. 0,5 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 33 g. Incompleto.

Procedencia: Bruttium (entre Capua y Nápoles, Italia)

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso, dos líneas. Inscripción dentro de marco. Nexo AV en línea primera y AVI y NI en línea segunda. Interpunción, hedera. Donde estaba el anillo, hoy perdido, hay un rehundimiento, tal vez para soldar un nuevo anillo para volver a ser utilizado. Estuvo en la colección de Alessio Simmaco Mazzocchi.

T(iti) · Flavi
Flaviani

Mazzocchi, Sylloge ms. CIL II 497525. CIL X 8059167. Castellanos de Losada, 316. Hinojosa, 25; ILER 5926.

Número de inventario 10028

Medidas: alt. 2,4 cm; anch. 5 cm; prof. 2,5 cm. Letras 0,7-1,7 cm.

Peso: 54 g. Completo.

Forma rectangular con aro circular de sección rectangular. Letras en hueco y en sentido directo. La inscripción está enmarcada por líneas incisas onduladas o muescas como motivo decorativo.

Hercu(l---)

CIL II, 4975_{29}. Castellanos de Losada, 365. Biblioteca Nacional, 392. Hinojosa, 29.

Número de inventario 10029

Medidas: alt. 2,2 cm; anch. 5,5 cm; prof. 1,6 cm. Letras 0,7-0,9 cm.

Peso: 42 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso que sobresalen del marco. Dos líneas. Interpunción cuadrada.

Q(uinti) · Egnati
Pompeiani

Maffei 428, 5. CIL II 4975_{20}. Castellanos de Losada, 317. Hinojosa, 19.

Número de inventario 10030

Medidas: alt. 1,4 cm; anch. 4,2 cm; prof. 0,8 cm. Letras 1,2 cm.

Peso: 17 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso sin marco. Interpunción triangular con el vértice hacia abajo. Nexo PHE.

Sei · Phe(---)

Hübner suplementa *Sei Phe(recratis)*.

CIL II 4975_{53}. Castellanos de Losada, 346. Hinojosa, 59.

Número de inventario 10031

Medidas: alt. 2,1 cm; anch. 5,5 cm; prof. 1,9 cm. Letras 0,5-0,7 cm.

Peso: 24 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso, dentro de marco. Interpunción triangular con el vértice hacia abajo.

T(iti) · Vetti
Agenoris

Sobre el cognomen griego *Agenor* cf. Solin 454.

Maffei, 428, 5. CIL II 4975_{66}. Castellanos de Losada, 329. Biblioteca Nacional, 395. Hinojosa, 67.

Número de inventario 10032

Medidas: alt. 1,7 cm; anch. 4,2 cm; prof. 0,6 cm. Letras 1 cm.

Peso: 15 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso dentro de marco. Interpunción *hederae*.

C(ai) · R(---) · P(---)

Hübner proponía *Cir(ratus ?) P(ompeii?), en p. 1023 P(---) R(---) C(---)* a partir de la lectura de Hinojosa P · RIC.

CIL II 4975_{14}. Castellanos de Losada, 347. Hinojosa, 54. Biblioteca Nacional, 396.

Número de inventario 10033

Medidas: alt. 2 cm; anch. 6 cm; prof. 0,6 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 28 g. Incompleto.

Cronología: Siglo I a.*n*.e.

Forma rectangular con los ángulos redondeados. Letras en relieve y en sentido inverso sin enmarcar. Interpunción triángular con el vértice hacia abajo. Nexo MP y NI en la primera línea.

L(uci) · Pomponi
Primige(nii?)

Primigenius es con creces el cognomen más frecuente con ese inicio aunque hay otras posibilidades de resolución.

CIL II 4975_{45}. Castellanos de Losada, 319. Biblioteca Nacional, 397. Hinojosa, 5.

Número de inventario 10034

Medidas: alt. 2 cm; anch. 4 cm; prof. 0,7 cm. Letras 1,2- 1,5 cm.

Peso: 20 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido directo que sobresalen del fondo. Interpunción cuadrada. Nexo ITH. Faltan el anillo y el comienzo de la inscripción.

[-] · M(---) · Itha(ri?)

Hübner lo leyó en sentido contrario por lo que proponía el desarrollo *Athi(ctus) M(anlii?). Para el cognomen Itharus* cf. Solin, 767.

CIL II 497_{59}. Castellanos de Losada, 345. Biblioteca Nacional, 398. Hinojosa, 8.

Número de inventario 10035

Medidas: alt. 4,4 cm; anch. 1,8 cm; prof. 1,7 cm. Letras 0,8 cm.

Peso: 20 g. Completo.

Tiene forma de ánfora, con las asas caladas. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción cuadrada, triangular y *hedera.*

L(uci) · T(---)
V(---)

CIL II 4975_{61}. Castellanos de Losada, 367. Biblioteca Nacional, 444. Hinojosa, 66.

Número de inventario 10036

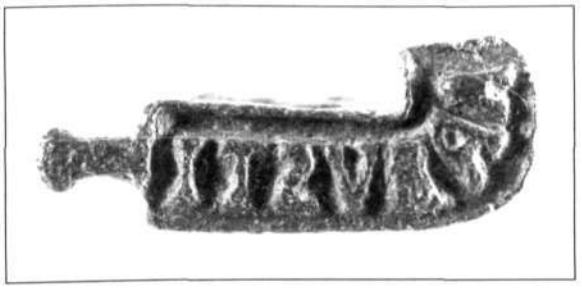
Medidas: alt. 1 cm; anch 3,8 cm; prof. 1,8 cm. Letras 0,5 cm.

Peso: 11g. Completo.

Procedencia: Nápoles (Italia).

Tiene forma de cuchillo curvo con mango. Aro ovoidal de sección rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. Estuvo en la colección de Alessio Simmaco Mazzocchi.

Arbusti



Mazzocchi, Sylloge ms. CIL II 4975_{8}. CIL X 8059_{49}. Castellanos de Losada, 365. Biblioteca Nacional, 447. Hinojosa, 7.

Número de inventario 10037

Medidas: alt. 2,7 cm; anch. 5,1 cm; prof. 1,2 cm. Letras 0,7-0,8 cm.

Peso: 49 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras enmarcadas en relieve y en sentido inverso. Tiene como motivo decorativo una hedera. La lectura de este sello es de abajo a arriba.

Silva -
Nionis

Para *Silvanio* véase Kajanto, 214.

CIL II 4975_{59}. Castellanos de Losada, 315. Biblioteca Nacional, 480. Hinojosa, 64

Número de inventario 10038

Medidas: alt. 2,5 cm; anch. 4,4 cm: prof. 3,5 cm. Letras 1 cm.

Peso: 98 g. Completo

Forma rectangular. Aro circular de regular factura. Letras en relieve y en sentido directo. La inscripción no sobresale del marco. Interpunción triangular hoja de parra. Procede de la colección Salamanca.

L(uci) · Um(---) · E-
nesi

Hinojosa sugiere leer *L(---) Umenesi. Enes(i)us* es desconocido. ¿Podría ser una grafía equivocada de *Gnesius*?

CIL II 6259_{10}. Castellanos de Losada, 331. Biblioteca Nacional, 494. Hinojosa, 76.

Número de inventario 10039

Medidas. alt. 2,5 cm; anch. 4,7 cm; prof. 0,7 cm. Letras 0,9 cm.

Peso: 44 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. La inscripción no sobresale del marco. Interpunción circular y *hederae*.

Sex(ti) · Mirri
Primi ·

El gentilicio *Mirrius* sólo está atestiguado aquí.

Maffei 428, 5. CIL II 4975_{41}. Castellanos de Losada, 322. Biblioteca Nacional, 400. Hinojosa, 41.

Número de inventario 10040

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 3,2 cm; prof. 2,2 cm. Letras 0,5 cm.

Peso: 30 g. Completo.

Forma escalonada mediante tres rectángulos. Aro circular con chatón en el que lleva grabado un racimo. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción rectangular y triangular.

Ti(beri) · Clau-
di · G[e]n-
etlhi ·(!)

Hübner leyó D[---]*nethlus*. Para *Genethlius cf. Solin*, 938; la H se ha puesto por error detrás de la T.

CIL II 4975_{16}. Castellanos de Losada, 366. Biblioteca Nacional, 445. Hinojosa,15.

Número de inventario 10041

Medidas: alt. 1,7 cm; anch. 4,4 cm; prof. 2 cm. Letras 1,1 cm.

Peso: 23 g. Completo.

Forma rectangular. Aro circular con chatón plano. Letras en relieve y en sentido inverso que sobresalen del marco. La inscripción sobresale del fondo y fue fundida con la pieza.

Q(uinti) L(---) N(---)

Maffei, 428, 5. CIL II 4975_{34}. Castellanos de Losada, 361. Biblioteca Nacional, 507. Hinojosa, 33.

Número de inventario 10042

Medidas: alt. 2,1 cm; anch. 6,5 cm; prof. 2,4 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 38 g. Completo.

Procedencia: Pozzuoli (Italia).

Cronología: Comienzos del siglo I, época augústea.

Forma escalonada mediante dos rectángulos. Aro ovoidal con chatón plano en el que van grabadas en hueco y en sentido inverso unas letras. La forma de este anillo se utiliza desde el cambio de era hasta finales del siglo II. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción triangular. Nexo AE en línea primera y AMPL, AT y AE en la segunda y en el aro ST, AI y AMPL. Estuvo en la colección de Alessio Simmaco Mazzocchi.

Staiaes
Ampliataes·
En el chatón: *Stai(aes) · Ampl(iataes)*

Staiae, sería la forma latina correcta, aquí, sin embargo se han utilizado genitivos en *-aes*, los cuales no se utilizan después de mediados del siglo I d. e. en Italia.

Mazzocchi, Sylloge ms. CIL II 4975_{60}. CIL X 8059383.Castellanos de Losada, 344. Biblioteca Nacional, 502. Hinojosa, 65.

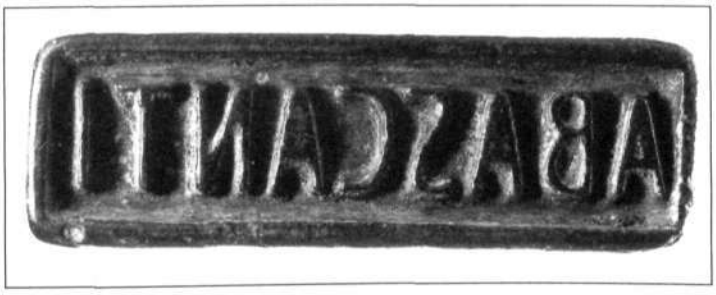
Número de inventario 10043

Medidas: alt.1,9 cm; anch. 6,1 cm prof. 2,2 cm. Letras 1 cm.

Peso: 53 g. Completo.

Forma rectangular. Aro circular en el interior y trapezoidal al exterior con chatón plano en el que van grabadas letras en relieve y en sentido inverso, al igual que en la cara principal del sello. Interpunción circular.

Abascanti
En el chatón: *Ti(beri) · C(laudi) · G(--- servi) ·*



CIL II 4975_{4}. Castellanos de Losada, 353. Biblioteca Nacional, 503. Hinojosa, 2.

Número de inventario 10044

Medidas: alt. 1,9 cm; anch. 4,6 cm; prof. 2 cm. Letras 1,2 cm.

Peso: 31 g. Completo

Forma rectangular. Aro casi cuadrado con chatón en el que lleva incisas unas letras. Las letras del sello están realizadas en relieve y en sentido inverso. Interpunción circular y *hederae*.

C(ai) · M(---) · P(---)
En el chatón: *C(ai) · M(---) · P(---)*

CIL II 4975_{37}. Castellanos de Losada, 351. Biblioteca Nacional, 521. Hinojosa, 37.

Número de inventario 10045

Medidas: alt.1, 9 cm; anch. 6,5 cm ; prof. 3,2 cm. Letras 1 cm.

Peso 68 g. Completo.

Cronología: siglo I. a.e

Forma rectangular plana al exterior y piramidal por la cara interna. Anillo circular. Letras grabadas en hueco y en sentido inverso.

Aescrio

Aischrion, en latín *Aeschrio(n)*, era el nombre de varios personajes históricos, cf. RE 1, 1, 1893, coll. 1063 s.; Thes. ling. Lat. 1, 1900, col. 1078, pero epigráficamente está atestiguado nada más que en este sello.

CIL II 4975_{5}. Castellanos de Losada, 362. Biblioteca Nacional, 523. Hinojosa, 4.

Número de inventario 10046

Medidas: alt.1,8 cm; anch. 5,6 cm; Prof. 2,5 cm. Letras 1,9 cm.

Peso: 32 g. Completo.

Sello in *planta pedis*. Se señalan los dedos del pie dentro de la planta del mismo. Aro rectangular con sección de igual forma. Letras en relieve y en sentido inverso.

Macedoni

Para *Macedonius* cf. Solin. 589. Se conocen dos sellos más con esta inscripción *in planta pedis*:

CIL XV 8321 a. b.

CIL II 4975_{38}. Castellanos de Losada, 370. Biblioteca Nacional, 442. Hinojosa, 38.

Número de inventario 10047

Medidas: alt. 2,4 cm; anch. 5,5 cm; prof. 2,2 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 28 g. Completo.

Sello in *planta pedis*. Los dedos del pie señalados. Aro circular. Letras en relieve y en sentido inverso.

Oronti

Orontius es poco frecuente, cf. Solin, 644. Es un nombre derivado del río Orontes en Siria, zona clásica de origen de muchos esclavos.

CIL II 4975_{42}. Castellanos de Losada, 371. Biblioteca Nacional, 441. Hinojosa, 44.

Número de inventario 10048

Medidas: alt. 1,7 cm; anch. 4,7 cm; prof. 2,2 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 30 g. Completo.

Sello *in planta pedis* con los dedos del pie marcados en ambas caras de la pieza. Aro rectangular con resalte cuadrado en el chatón. Letras en relieve y en sentido inverso.

Hilari

CIL II 4975_{31}. Castellanos de Losada, 374. Biblioteca Nacional, 440. Hinojosa, 30.

Número de inventario 10049

Medidas: alt.1,2 cm; anch. 4,3 cm; prof. 2,6 cm. Letras 0,6 - 0,7 cm.

Peso: 20 g. Completo.

Procedencia: Nápoles (Italia).

Sello *in planta pedis*. Aro circular en el interior y pentagonal al exterior, de sección rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción triangular con el vértice a la derecha.

C(---) Petri

Fabretti p. 638, 325. CIL II 4975_{12}. CIL X 8059_{88}. Castellanos de Losada, 373. Biblioteca Nacional, 438. Hinojosa, 12.

Número de inventario 10050

Medidas: Alt 1,9 cm; anch. 5 cm; prof. 1,6 cm. Letras 0,9 cm.

Peso: 18 g. Incompleto.

Sello *in planta pedis*. Letras en hueco y en sentido inverso. Lleva una palma grabada al final del nombre. Delante de la P inicial del nombre hay una incisión recta horizontal

Paulus

Paulus aparece en otros sellos conocidos de Roma: CIL XV 8387.

CIL II 4975_{44}. Castellanos de Losada, 376. Biblioteca Nacional,437. Hinojosa,48.

Número de inventario 10051

Medidas: alt.1,7 cm; anch. 4 cm; prof. 2 cm. Letras 0,7-0,9 cm.

Peso: 26 g. Completo.

Sello *in planta pedis* con los dedos del pie señalados en ambas caras del sello. Aro rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción, *hedera.*

Aug(---) ·

CIL II 4975_{1}. Castellanos de Losada, 372. Biblioteca Nacional, 446. Hinojosa, 10.

Número de inventario 10052

Medidas: alt. 1,5 cm; anch. 4 cm; prof. 2,5 cm. Letras 0,7-0,8 cm.

Peso: 14 g. Completo.

Sello in planta pedis. Aro circular. Letras en hueco y en sentido inverso. Interpunción cuadrada.

Magnus

CIL II 4975_{39}. Castellanos de Losada, 375. Biblioteca Nacional, 436. Hinojosa,39.

Número de inventario 10053

Medidas: alt. 2,1 cm; anch.6,6 cm; prof. 2,6 cm. Letras 1,2-1,4 cm.

Peso: 39 g. Incompleto.

Forma rectangular. Conserva gran parte del aro circular. Letras en relieve y en sentido inverso, a excepción de las S que están en sentido directo La inscripción no sobresale del fondo. Interpunción triangular con los vértices a la derecha y hacia abajo. Nexo AV.

Q(uinti) · S(---) · Faus(t--)

CIL II 4975_{51} Castellanos de Losada, 358. Biblioteca Nacional, 482. Hinojosa, 58.

Número de inventario 10054

Medidas: alt.1,8 cm; anch. 4 cm; prof. 1,9 cm. Letras 1,9 cm.

Peso: 17g. Completo.

Forma rectangular. Aro circular en el interior y ovoidal al exterior, con chatón plano. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción rectangular. Nexo VM

C(ai) · Um(---) L(---)

Hübner desarrolla *Um(midii).*

CIL II 4975_{70}. Castellanos de Losada, 357. Biblioteca Nacional, 500. Hinojosa, 75.

Número de inventario 10055

Medidas: alt. 1,6 cm; anch. 3,6 cm; prof. 1,9. Letras 0,8 cm.

Peso: 21 g. Completo.

Forma rectangular. Aro circular con chatón ovoidal plano. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción triangular. Procede de la colección Salamanca.

L(uci) · P(---) · C(---)

CIL II 6259_{14}. Castellanos de Losada, 363. Biblioteca Nacional, 506. Hinojosa, 46.

Número de inventario 10056

Medidas: alt. 2,2 cm; anch. 4,4 cm; prof. 2,2 cm. Letras 1,3 cm.

Peso: 26 g. Completo.

Forma rectangular. Aro ovoidal con chatón de la misma forma y plano que conserva restos de decoración incisa y posible contramarca. Letras en relieve y en sentido inverso.

Q(uinti) S(---) F(---)

CIL II 4975_{49}. Castellanos de Losada, 359. Biblioteca Nacional, 495. Hinojosa, 56.

Número de inventario 10057

Medidas: alt. 1,9 cm; anch. 4,5 cm.

Completo.

Procedencia: Nápoles ? (Italia).

Forma rectangular. En el chatón una palma. Nexo TI. En paradero desconocido.

Q(uinti) · Caesi
Fortunati

Maffei 428, 5; CIL II 4975_{13}. Castellanos de Losada, 337. Biblioteca Nacional, 505. Hinojosa, 13.

Número de inventario 10058

Medidas: alt. 2,8 cm; anch. 6 cm; prof. 2,7 cm. Letras 0,6-0,8 cm.

Peso: 82 g. Completo.

Procedencia : Nápoles (Italia).

El sello está formado por dos rectángulos curvos unidos en el centro y separados en los vértices. Aro circular. Letras enmarcadas, en relieve y en sentido inverso. Fabretti lo vio en la colección de Diego de Vidania.

A(uli) Nituran(i)
Dioscori

Hübner da en l. 1 ANITVRAN y en los índices desarrolla con dudas *Turan(ius) Dioscori(anus)* (p. 1073) o *Dioscorianus Tur[r]ani[i] (servus)* (p. 1082). Schulze efectivamente recoge este sello como único testimonio del gentilicio *Nituranius*. *Dioscorus* es conocido (Solin, 470. 1311).

Fabretti 634 n.º 291. CIL II 4975_{72}. CIL X, 8059_{276}. Castellanos de Losada, 326. Biblioteca Nacional, 509. Hinojosa, 78.

Número de inventario 10059

Medidas: alt. 2,8 cm; anch. 6 cm; prof. 2,7 cm. Letras 0,7-0,8 cm.

Peso: 70 g. Incompleto

Forma rectangular. Aro circular en el interior y cuadrado al exterior. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción, barra vertical.

[V]ibiae G(ai) f(iliae)
Paculae ·

Hübner leyó la interpunción como una letra I.

CIL II 4975_{68}. Castellanos de Losada, 328. Biblioteca Nacional, 526. Hinojosa, 68.

Número de inventario 10060

Medidas: alt. 2,1 cm; anch. 6,5 cm; prof. 2,3 cm. Letras 1 cm.

Peso: 46 g. Completo.

Forma rectangular con los vértices redondeados. Aro ovoidal con chatón que lleva grabada una cornucopia. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción cuadrada y triangular. Una línea vertical ocupa uno de los lados menores del rectángulo en el final de las líneas. Nexo AV. Interpunción triangular con el vértice hacia abajo.

L(uci) · Aufell(i)
Rufi ·

CIL II 4975_{10}. Castellanos de Losada, 334. Biblioteca Nacional, 522. Hinojosa, 9.

Número de inventario 10061

Medidas: alt. 2,1 cm; anch. 5,7 cm; prof. 2,5 cm. Letras. 0,7-0,8 cm.

Peso: 27 g. Completo.

Procedencia: Posiblemente de España.

Forma rectangular con los vértices redondeados. Aro circular con chatón plano ovoidal en el va grabado en hueco un un guentario de cuerpo esférico correspondiente a una variante de la forma Morin-Jean 39. Letras en relieve y en sentido inverso. Tiene una línea horizontal que separa los dos renglones. Nexo MV y AE. Estuvo en el Gabinete de Historia Natural.

Prisci
Muscae (servi)

Musca es cognomen masculino.

CIL II 4975_{46}. Hinojosa, 52.

Número de inventario 10062

Medidas: alt. 2,5 cm; anch. 5cm; prof. 2,5 cm. Letras 1,6 cm.

Peso: 63 g. Completo.

Forma rectangular con aro ovoidal y chatón. Letras en relieve y en sentido inverso.

M(arci) L(---) S(---)
En el chatón: *M(arci) L(---) S(---)*

CIL II 4975_{35}. Castellanos de Losada, 352. Biblioteca Nacional, 524. Hinojosa, 34.

Número de inventario 10063

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 4,7 cm; prof. 2,7 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 53 g. Completo.

Tiene forma de dos rectángulos escalonados con aro circular. Letras en relieve y en sentido inverso muy desgastadas.

L(uci) Vitrasi
Antigoni

Hübner leyó *Vitnasi*, porque la R no está cerrada arriba.

CIL II 4975_{69}. Castellanos de Losada, 333. Biblioteca Nacional, 514. Hinojosa, 74.

Número de inventario 10064

Medidas: alt. 2,4 cm; anch 5,2 cm ; prof.2,5 cm. Letras 0;6 cm.

Peso: 51 g. Completo.

Procedencia: Pozzuoli (Italia).

Forma rectangular. Aro ovoidal con chatón plano en el que va grabada una figura humana de pie (armada según CIL X). Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción circular y *hedera*. Caduceo al final de la primera línea. En la colección de Alessio Simmaco Mazzocchi.

L(uci) · F(---) · L(uci) · l(iberti)
Trigeti ·

Mazzocchi, Sylloge ms. CIL II 4975_{22}. CIL X 8059_{156}. Castellanos de Losada, 335. Biblioteca Nacional, 527. Hinojosa, 22.

Número de inventario 10065

Medidas: alt. 2,6 cm; anch.3,9 cm; prof. 3,3 cm. Letras 1,4 cm.

Peso: 89 g. Completo.

Forma rectangular. Aro circular en el interior y hexagonal al exterior con chatón plano. Letras en relieve y en sentido inverso que no sobresalen del marco.

VOLAN

Existe el cognomen *Volantius* (Kajanto, 248), pero aparece solamente una vez y como *signum*, es decir, en época tardía, lo que conviene con el tipo de letra utilizada, pero tal vez sea mejor entender *Vol(---) An(---).*

CIL II 4975_{71}. Castellanos de Losada, 356. Biblioteca Nacional, 496. Hinojosa, 77.

Número de inventario 10066

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 5,4 cm; prof. 2,5 cm. Letras 0,7-1 cm.

Peso: 73 g. Completo.

Forma rectangular con aro de igual forma, chatón plano que lleva grabada una palma. Letras en relieve y en sentido directo. Interpunción *hedera* y circular al final de l. 1. Nexo TAL.

Itali l(iberti ?)
Prim(a)e

La T en el nexo aparece solamente como trazo horizontal hacia la izquierda.

CIL II 4975_{73}. Castellanos de Losada, 336. Biblioteca Nacional, 528. Hinojosa, 81.

Número de inventario 10067

Medidas: alt. 1,7 cm; anch. 5 cm; prof. 2,4 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 23 g. Completo.

Procedencia: Atella (entre Nápoles y Capua, Italia).

Forma rectangular con aro circular y chatón plano ovalado en el lleva inciso un delfín. Letras en relieve y en sentido inverso. La inscripción sobresale del fondo fue fundida con la pieza. Interpunción circular. Nexo AT en la segunda línea. Estuvo en la colección de Alessio Simmaco Mazzocchi a quien se lo regaló Liborio Cyrilo.

C(ai) · Titedi
Moderati

Para *Titaedius*, cf. Schulze, 374. Por la paleografía parece ser de la segunda mitad del siglo I s. a. e.

Mazzocchi, Sylloge ms. CIL II 4975_{62}. CIL X, 8059_{404}. Castellanos de Losada, 338. Biblioteca Nacional, 498. Hinojosa, 67.

Número de inventario 10068

Medidas: alt. 2 cm; anch.4,2 cm; prof. 2,2 cm. Letras 0,6.

Peso: 39 g. Completo.

Procedencia: Nápoles (Italia).

Forma rectangular con aro ovalado y chatón plano en el que va grabado un *urceus* o jarra. Letras en relieve y en sentido inverso. Nexo AN en la segunda línea. En el reverso lleva letras punteadas. Nexo IT. Fabretti lo vio en la colección de Diego de Vidania.

(H)erenn(i)
Cerian(i)

En el reverso: O(---) ·(H)ermius sculpsit

CIL X da *Ceriani* con nexo ANI. El *cognomen Hermius* del que existe un paralelo con la misma grafía en Roma *(Fl. Ermius*: CIL VI 18096; cf. Solin, 341), se acomoda mejor a los trazos conservados para el nombre del *sculptor* que un gentilicio *Lamius* documentado sólo una vez en genitivo en una impronta de un ánfora (CIL X 8112_{55}). Como inicial del gentilicio no se puede excluir totalmente una Q puesto que donde iría la cola hay un arañazo horizontal. La inscripción del reverso hasta ahora había pasado desapercibida. Es uno de los escasísimos ejemplos en que aparece la firma del sculptor en un signaculum, en donde además se utiliza el término técnico para el proceso en vez del fecit habitual en las firmas de artesanos.

Sin duda es también un sculptor el mencionado en otro sello con tres inscripciones (CIL XIV 8407) que se conserva en Londres en el British Museum:

1) *P(ubli) Pollenti*
Proculi
2) En el chatón: *P(ubli) P(ollenti) P(roculi)*
3) En el reverso del *signaculum*, con letras punteadas. En l. 2 las letras están bastante deterioradas por lo que Dressel no consiguió interpretar dicha línea.

Urbicus anulum
[s]culpsit P(ublio) Pol(lentio) Proc(ulo)

Es decir: Urbico hizo el anillo para Publio Polentio Proculo. Nótese el uso del término anulus para el *signaculum*.

Otro *sculptor* parece haber sido *Varinius Priscus* (CIL XV 8530), cuyo nombre aparece grabado, también con letras punteadas, en el *signaculum de Aptus*, esclavo de *M. Valerius Herma*, cuya procedencia desconocemos aunque quizá sea de Roma.

Los nombres se distribuyen de la siguiente forma:

1) *M(arci) Valeri Hermae* (palma)
2) En el chatón: *Apti*
3) En el reverso del *signaculum*, con letras punteadas: *[.] Varinus · Priscus*
fec(it)

Fabretti 427, 2. Maffei 428, 5. Mommsen 1852, 6310_{85}. CIL II 4975_{30}. CIL X 8059_{149}. Castellanos de Losada, 340. Biblioteca Nacional, 525. Hinojosa, 20.

Número de inventario 10069

Medidas: alt. 4,5 cm; anch. 2cm; prof. 2,8 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 43 g. Completo.

Forma rectangular. Aro circular en el interior e irregular al exterior con chatón resaltado en el que lleva grabado un signo ilegible. En la cara posterior del sello hay, incisos, una serie de círculos concéntricos. Letras en relieve y en sentido inverso. Nexo AR en la primera línea. Interpunción, barra vertical.

M(arci) · Sarron(i)
Liberalis

Hübner leyó *M. Sempron(ius) Liberalis*.

CIL II 4975_{56}. Castellanos de Losada, 342. Biblioteca Nacional, 499. Hinojosa, 79.

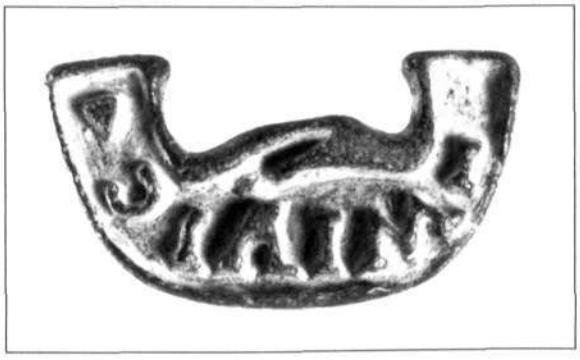
Número de inventario 10070

Medidas: alt. 1,9 cm; anch. 4,7 cm; prof. 2,2 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 27 g. Completo.

Forma semicircular. Anillo rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción triangular y barras verticales. Procede de la colección Salamanca.

M(arci) · A(---) · C(---)



Hübner en 6259_7 interpreta *C. Iul(ii) Mi(---)* a partir de la lectura de Hinojosa C · Luimi. 6259_7. Castellanos de Losada, 369. Biblioteca Nacional, 443. Hinojosa, 36.

Número de inventario 10071

Medidas: alt. 1,9 cm; anch. 4,3 cm; prof. 1,9 cm. Letras 0,4 cm.

Peso: 28 g. Completo.

En forma de tabula ansata con aro ovoidal de sección rectangular, chatón plano en el que van incisas tres iniciales. Letras en relieve y en sentido inverso en tres líneas. Interpunción circular. En las asas *hederae* decorativas.

Domi · N(---) · E(---) ·
N(---) · C(---) · V(---) ·
En el chatón: *D(omiti?). V(---). S(---)*

CIL II 4975_{18}. Castellanos de Losada, 343. Biblioteca Nacional, 504. Hinojosa, 17.

Número de inventario 10072

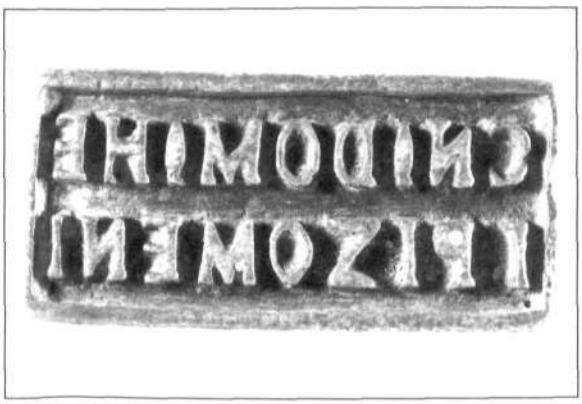
Medidas: alt. 2,2 cm; anch. 4,7 cm; prof. 2,1 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 34 g. Incompleto.

Forma rectangular, se conserva parte del aro que tiene chatón en el que va grabada una espiga o palma. Letras dentro de marco en relieve y en sentido inverso. Interpunción, *hederae.*

Con anterioridad a 1749 estuvo en la dacythoteca de Luis, quinto Duque de Medinaceli y de esta colección pasó a la Biblioteca Nacional.

Cn(aei) · Dom(iti) · Helpizomeni



Helpizomenus es un hápax a pesar de que es una formación perfectamente normal; existen cognomina formados a partir de los participios activos *Helpizo(n)* y *Helpizusa*, pero no a partir del participio pasivo.

Maffei 1749, 428, 5; CIL II 4975_{19}. Castellanos de Losada, 339. Biblioteca Nacional, 481. Hinojosa, 18.

Número de inventario 10073

Medidas: alt. 1,9 cm; anch. 4,4 cm; prof. 2,3 cm. Letras 1,2 cm.

Peso: 35 g. Completo.

Forma rectangular con aro circular en el interior y cuadrado al exterior, uno de los lados sirve de chatón en el que va grabada, mediante incisiones y puntos, una palma. Letras en relieve y en sentido directo que sobresalen del marco.

B(---) H(---) C(---) I(---)

CIL II 4975_{11}. Castellanos de Losada, 360. Biblioteca Nacional, 531. Hinojosa, 11.

Número de inventario 10074

Medidas: alt. 1,9 cm; anch 4,4 cm; prof. 2,4 cm. Letras 1,2 cm.

Peso: 53 g. Completo.

Forma rectangular con aro ovoidal y chatón plano. Sin marco las letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción circular y triangular.

S(exti) · S(---) · F(---)

CIL II 4975_{50}. Castellanos de Losada, 335. Biblioteca Nacional, 530. Hinojosa, 57.

Número de inventario 10075

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 3,5 cm; prof. 0,7 cm. Letras 1 cm.

Peso: 24 g. Incompleto.

Forma rectangular con ángulos redondeados. Sólo conserva parte del aro o anillo. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción cuadrada.

M(arci) · Hei
Proc(ul-)

Maffei 428, 5. CIL II 4975_{28}. Castellanos de Losada, 324. Biblioteca Nacional, 433. Hinojosa, 28.

Número de inventario 10076

Medidas: alt. 1,3 cm; anch. 3,3 cm; prof. 2,3 cm. Letras 0,3 cm.

Peso: 22 g. Completo.

Procedencia: Nápoles (Italia).

Forma rectangular. Aro con chatón plano en el que va grabado un signo que Hübner identifica como *culter* o cuchillo. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción circular. Estaba en la colección de Diego de Vidania donde lo vio Fabretti.

Amandus
M(arci) · Maeci (servus)

Fabretti 40, n.º 212. CIL II 497_{57}. CIL X 805932. Castellanos de Losada, 341. Biblioteca Nacional, 497. Hinojosa, 6.

Número de inventario 10077

Medidas: alt. 1,9 cm; anch. 5cm; prof. 0,6 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 32 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras enmarcadas en relieve y en sentido inverso muy desgastadas.

Flavia
Felicul(a)

CIL II 4975_{26}. Castellanos de Losada, 325. Biblioteca Nacional, 434. Hinojosa,26

Número de inventario 10078

Medidas: alt. 3,8 cm; anch. 2,5 cm; prof. 0,5 cm. Letras 1 cm.

Peso: 22 g. Incompleto.

Forma rectangular. Conserva parte del aro. Letras en relieve y en sentido inverso.

Pali[.i]
Theod[o(---)]

Hübner sólo vio el primer fragmento y leía PA[---] / TH[---], mientras que Hinojosa ya da la lectura de los dos fragmentos. Sin embargo en l. 2 da como texto THEODO · pero transcribe *Theod(osi)* por lo cual suponemos que ya viera el sello en su estado actual. Aunque Hinojosa calcula que se ha perdido una tercera parte, por la posición de los arranques del aro parece que ya sólo pueden faltar dos letras en la l. 1 y una en la l. 2. Como gentilicio cabe restituir o bien *Palini* (cf. CIL VI 31234) o bien *Palili* (cf. CIL V 6130, dudoso si es gentilicio).

CIL II 4975_{74}. Biblioteca Nacional, 402. Hinojosa,80.

Número de inventario 10079

Medidas: alt. 2,6 cm; anch. 6 cm; prof. 2,6 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 72 g. Completo.

Procedencia: Jabalquinto (Jaén), cerca de Castulo.

Forma rectangular. Aro ovoidal, algo deformado, con chatón plano. Letras en relieve y en sentido inverso. Se ha perdido parte del marco. Nexo AT.

M(arci) Fulcen
ni Materni

Este sello se conocía ya en el siglo XVIII pues según los papeles del Marqués de Valdeflores, que se conservan en la Academia de la Historia, se encontró en el sitio del Encantado, justo donde se unen los rios Guadalimar y Jabalquinto, término de la localidad de Jabalquinto y a media legua de ella. Formó parte de la colección del Gabinete de Historia Natural.

RAH sign. 9/4128. CIL II 4975_{27}. Hinojosa, 27. Albertini, 314-316.

Número de inventario 10080

Medidas: alt. 3,1 cm anch. 7 cm; prof. 0,7 cm. Letras 1-1,2 cm.

Peso: 83 g. Incompleto.

Forma rectangular. Conserva parte del aro. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción circular, *hedera* y guirnalda.

L(ucius) · Sempron<i>us
· Aper ·

Maffei 428, 5. CIL II 4975_{55}. Castellanos de Losada, 321. Biblioteca Nacional, 399. Hinojosa, 61.

Número de inventario 10081

Medidas: Alt: 2 cm; anch. 8,2 cm; prof. 3,3 cm. Letras 1,2 cm.

Peso:71 g. Completo.

Forma rectangular con anillo circular que lleva un ensanchamiento rectangular en el que va grabado en relieve y en sentido inverso el *cognomen*. Letras en relieve y en sentido inverso que sobresalen del marco. Interpunción cuadrada. Nexo MP y NI en el sello y VAR y TI en el chatón.

L(uci) · Semproni
En el chatón: *Quarti*

Maffei 428, 5. CIL II 4975_{57}. Castellanos de Losada, 354. Biblioteca Nacional, 508. Hinojosa, 62.

Número de Inventario 10082

Medidas: alt. 2,5 cm; anch: 6,5 cm; prof. 2,5 cm. Letras 0,6 - 0,7 cm.

Peso: 50 g. Completo.

Forma rectangular con anillo circular en el interior y cuadrado al exterior. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción, barra vertical.

Faeniae · T(iti) f(iliae)
Monianae

Para *Faenius*, vease Schulze, 186. El cognomen *Monianus/na*, si es éste y no un error de grabación por *Montanae*, está atestiguado solamente tres veces más (CIL V 5067; ICVR 2126 y CIL II 4970_{331}).

Maffei 428, 5. CIL II 4975_{23}. Castellanos de Losada, 327. Biblioteca Nacional, 529. Hinojosa, 23.

Número de Inventario 10083

Medidas: alt. 2,1 cm; anch. 5,1 cm; prof. 2 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 50 g. Completo.

Forma rectangular con anillo de tipo triangular. Letras en relieve y en sentido inverso. Al final de la inscripción hay un falo como motivo decorativo.

L(uci) Iuli Rufi
Uzenti(ni)

La origo hace referencia a *Uzentum*, localidad de Calabria. Semejantes indicaciones son muy poco frecuentes en los sellos.

Maffei, 428, 5; CIL IX, 6083_{80}. CIL II 4975_{32}. Castellanos de Losada, 330. Biblioteca Nacional, 501. Hinojosa, 32. Susini, 188, 2e.

Número de Inventario 10084

Medidas: alt. 3 cm; anch. 6,3 cm; prof. 1,2 cm. Letras 0,9 cm.

Peso: 70 g. Incompleto.

Procedencia: Nápoles (Italia).

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso que sobresalen del marco. Interpunción circular y cuadrada.

L(uci) · Sexsaei
Terpni

Para Sexsaeus véase Schulze, 371.

Fabretti 647, 399. CIL II 4975_{58}. CIL X 8059_{370}. Castellanos de Losada, 313. Biblioteca Nacional, 477. Hinojosa, 63.

Número de Inventario 10085

Medidas: alt. 2,4 cm; anch. 5,8 cm ; prof. 0,7 cm. Letras 1,3 cm.

Peso: 52 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso.

Amandi

CIL II 4975$_{6}$. Castellanos de Losada, 349. Biblioteca Nacional, 478. Hinojosa, 5.

Número de Inventario 10086

Medidas: alt. 2,4 cm; anch. 4,8 cm; prof. 0,5 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 36 g. Incompleto.

Forma rectangular con los lados menores ondulados. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción, *hedera.*

Cn(aei) · Public(i)
Terminal(is)

Maffei, 428, 5. CIL II 4975$_{47}$. Castellanos de Losada, 323. Biblioteca Nacional, 432. Hinojosa, 53.

Número de Inventario 10087

Medidas: alt. 2,5 cm; anch 6,6 cm prof. 0,5 cm. Letras 0,8 cm.

Peso: 44 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso que no sobresalen del marco. Interpunción, *hederae.*

Lucani
Q(uinti) · V(---) · P(---) (servi)

Maffei 428, 5. CIL II 4975$_{36}$. Castellanos de Losada, 314. Biblioteca Nacional, 431. Hinojosa, 35.

Número de Inventario 10088

Medidas: alt. 1,7 cm; anch. 4,5 cm; prof. 0,6 cm. Letras 1 cm.

Peso: 30 g. Incompleto.

Procedencia: Nápoles (Italia).

Forma rectangular con los ángulos redondeados. Letras en relieve y en sentido inverso que no sobresalen del marco. Interpunción cuadrada. Nexo TR. Estuvo en la colección de Diego de Vidania.

L(uci) · Trebe(---) · Ch(---)

Hübner sugiere *L(uci) · Treb(ii) Ech(ecratis?) o Ech(ionis).*

Fabretti 652 n.º 446. CIL II 4975$_{63}$. CIL X 8059*408*. Castellanos de Losada, 348. Biblioteca Nacional, 435. Hinojosa, 68.

Número de Inventario 10089

Medidas: alt. 2,4 cm; anch. 5,4 cm; prof. 0,6 cm. Letras 0,9 cm.

Peso: 37 g. Incompleto.

Forma rectangular con los ángulos redondeados. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción cuadrada.

Q(uinti) · Vibiedi
Orphei

Maffei 428, 5. CIL II 4975_{67}. Castellanos de Losada, 318. Biblioteca Nacional, 479. Hinojosa, 72.

Número de Inventario 10090

Medidas: alt.1,7 cm; anch. 3,7 cm; prof. 2,6 cm. Letras 0,8 cm.

Peso: 21 g. Completo.

Forma rectangular con anillo ovalado y chatón plano en el que van incisas tres iniciales. Letras en relieve y en sentido inverso. La inscripción fue fundida con la pieza. Interpunción, *hederae*. Procede de la colección Salamanca.

M(arci) · V(---) · C(---)
En el chatón: *M(arci) V(---) C(---)*

Hinojosa, 69. CIL II 6259_{20}.

Número de Inventario 10091

Medidas: alt. 1,5 cm; anch. 4,1 cm; prof. 0,5 cm. Letras 0,8 cm.

Peso: 24 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. En el reverso lleva aspas incisas a cada lado. Interpunción, barra vertical. Procede de la colección Salamanca.

M(arci) · A(---) · R(---)

Hübner leyó M A C, mientras que Hinojosa da M A O.

Hinojosa, 1. CIL II 4975_{2}.

Número de inventario 10092

Medidas: alt. 1,9 cm; anch. 4,9 cm; prof. 0,7 cm. Letras 0,4 cm.

Peso: 27 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. Tiene un orificio de suspensión entre los dos renglones, fue por tanto utilizado como colgante al desaparecer el anillo. Procede de la colección Salamanca.

Substituti M(arci)
Vetti Bolani (servi)

El dueño de *Substitutus, M. Vettius Bolanus,* tiene el mismo nombre que un cónsul del año 66 y que el hijo de éste, también cónsul en el año 111[22] y, probablemente debe ser identificado como uno de los dos, tal y como se ha propuesto[23].

CIL II 6259_{19}. Hinojosa, 71.

Número de inventario 10093

Medidas: alt. 2,8 cm; anch. 5 cm; prof. 0,9 cm. Letras 1,5 cm.

Peso: 70 g. Incompleto.

Forma rectanguiar. Letras en relieve y en sentido inverso. Nexo ALE. De la colección Salamanca.

A(---) Ale(---)

[22] CIL VI65,3 y CIL VI30719[22].
[23] PIR V323[23].

ML E, con nexo ML, Hinojosa y Hübner. Hinojosa, 40. CIL II 6259_{9}.

Número de inventario 10094

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 5,2 cm; prof. 0,5 cm. Letras 0,7-0,8 cm.

Peso: 31 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. Procede de la colección Salamanca.

Pollu
cis V(---) M(--- servi)

Hübner interpretaba la pieza como un sello parlante *Polluci sum* (o *Pollucis <s>um* suponiendo una haplografía) "soy de Pólux", pero la rareza de este tipo de sellos y la distancia entre la S y la V nos ha motivado a descartar esa interpretación. Como nombre del dueño del esclavo también sería posible entender *Um(---)*.

Hinojosa, 50. CIL II 6259_{17}.

Número de inventario 10095

Medidas: alt. 2,1 cm; anch. 6,1 cm; prof. 0,7 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 48 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso que sobresalen del marco del sello. Procede de la colección Salamanca.

Acutiae
Capitolin(ae)

Hinojosa, 3. CIL II 6259_{1}.

Número de inventario 10096

Medidas: alt. 2,1 cm; anch. 5,7 cm; prof. 0,5 cm. Letras 0,6 - 0,7 cm.

Peso: 38 g. Incompleto.

Procedencia: Roma ?

Forma rectangular.Letras en relieve y en sentido directo en la primera línea y en sentido inverso la segunda. Interpunción, *hedera.* Procede de la colección Salamanca.

C(aius) · Iulius
Aelianus

De Roma se conoce un sello no sólo con idéntica inscripción, sino que además presenta el mismo cambio de dirección en las dos líneas (CIL XV 8270).

Hinojosa, 31. CILII 6259_{6}.

Número de inventario 10097

Medidas: alt. 2,9 cm; anch. 6,6 cm; prof. 0,7 cm. Letras 0,8 cm.

Peso: 60 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido. En el reverso restos de estaño y un orificio moderno. Procede de la colección Salamanca.

Q(uinti) Octave
ni Hymni

Hinojosa interpretó *Q(---) Octave Nihymni.* El gentilicio *Octavenus* (cf. Schulze, 201) aparece solamente, aparte de en este sello, en los ladrillos sellados de un *T. Octavenus Gratus del año 123* (CIL XV 464) y como nombre de un jurista de finales del siglo I o principios del II (PIR2 O 14). Considerando la rareza del gentilicio, es probable que haya habido alguna relación entre los personajes, aunque desconocemos su naturaleza.

Hinojosa, 43. CILII, 6259_{13}.

Número de inventario 10098

Medidas: alt. 3,1 cm; anch. 7,9 cm; prof. 0,5 cm. Letras 1 cm.

Peso: 60 g. Incompleto.

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso que sobresalen del marco. Interpunción triangular. Nexo AVD y VL en la segunda línea. Procede de la colección Salamanca.

Narcissi · Ti(beri)
Claudi · Procul(i servi)

Hinojosa, 42. CIL II, 6259_{12}.

Número de inventario 10099

Medidas: alt. 2 cm; anch. 5,1 cm; prof. 2,5 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 38 g. Completo.

Forma rectangular con anillo circular en el interior y cuadrado al exterior. Tiene chatón plano en el que van incisos dos triángulos unidos por los vértices y cruzados en este punto con una línea vertical. Letras en relieve y en sentido inverso, muy desgastadas. Interpunción triangular y cuadrada. Procede de la colección Salamanca.

L(uci) · Petro
ni · Justi

Museo Cerralbo.

Dos sellos con el mismo texto e idéntica división de líneas se conserva uno en el Museo Cerralbo en Madrid (inv. n. 990) y otro en Rávena (CIL XI 330). El sello del Museo Cerralbo, inédito hasta la fecha, y sobre cuya procedencia no existe documentación alguna, coincide en la forma y las medidas totalmente con el del MAN. La inscripción en ambos está grabada, muy probablemente por la misma mano. La mayor discrepancia entre ambos consiste en que, a diferencia del sello del MAN, la del Museo Cerralbo no tiene chatón, sino tres acanaladuras a ambos lados del lugar que ocuparía el mismo.

Hinojosa, 49. CIL II 6259_{16}.

Número de inventario 10100

Medidas: alt. 2 cm; anch. 5,4 cm; prof. 2,3 cm. Letras 0,9-1,3 cm.

Peso: 43 g. Completo.

Forma rectangular con anillo circular, letras en hueco y en sentido directo. Procede de la colección Salamanca.

Crisius

Se trata posiblemente de una grafía vulgar del cognomen griego Chrysius, si no es un error por Crispus, lo que ya propuso Hübner.

Hinojosa, 16. CIL II, 6259_4.

Número de inventario 10101

Medidas: alt. 1,5 cm; anch. 3,1 cm; prof. 2,4 cm. Letras 0,9 cm.

Peso: 24g. Completo.

Forma rectangular con anillo circular. Letras en relieve y en sentido directo. Interpunción circular y barra vertical. Procede de la colección Salamanca.

C(ai) · P(---) · O(---)

Hinojosa, 45. CIL II 6259_{15}.

Número de inventario 10102

Medidas: alt. 2,5 cm; anch. 3,5 cm; prof. 2,7 cm. Letras 0,8 cm.

Peso: 34 g. Completo.

Forma rectangular con anillo circular y chatón ligeramente marcado. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción, barra vertical. Procede de la colección Salamanca.

S(extus) · Exs(uperius?) ·
· Vara ·

SIIKSI / IVARAI, leyó Hübner, a partir de lo cual Hinojosa interpretaba Seksi Ivarai.

El cognomen masculino *Vara* (de *vara* = *viga*) aparece aquí por primera vez. Difícilmente se trata de la abreviatura del *cognomen Varanus* de la onomástica indígena de los Balcanes (cf. Kajanto, 205).

Hinojosa, 60. CIL II 6259_{23}.

Número de inventario 10103

Medidas: alt. 2,2 cm; anch. 4,7 cm; prof. 2,8 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 44 g. Completo.

En forma de tabula ansata con anillo pentagonal al exterior, de sección rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. *Hederae* como motivo decorativo. Interpunción, palma.

Perteneció a la colección Asensi y está en el Museo desde 1876.

Hila
res ·

En lugar del genitivo normal de Hilara, Hilarae, encontramos aquí la forma antigua en -aes, aunque no se puede descartar que sea una grafía vulgar de Hilaris en genitivo, cognomen bastante menos frecuente que el anterior.

Número de inventario 18156

Medidas: alt. 2 cm; anch. 7,6 cm; prof. 3,9 cm. Letras 1-1,5 cm.

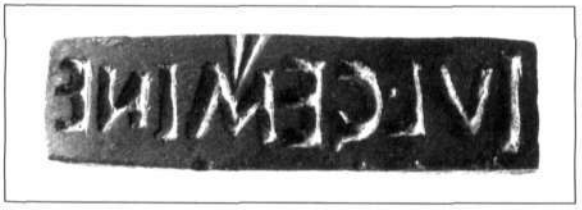
Peso: 177 g. Completo.

Procedencia: Elche (Alicante).

Forma rectangular con anillo circular grueso y base maciza. Letras en hueco y en sentido inverso. Interpunción cuadrada. Sobre la M, posible motivo decorativo vertical.

Procede de la colección Ibarra y se encuentra en el Museo desde 1891.

Iul(iae) · Gemin(a)e



CIL II 6259_{8}. Abad - Abascal, 173, ID 33. Corell 37.

Número de inventario 18157

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 5,8 cm; prof. 2,1 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 41 g. Incompleto.

Procedencia: Elche (Alicante).

Forma rectangular. Conserva parte del anillo. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción, *hedera*. Procede de la colección Ibarra y se encuentra en el Museo desde 1891.

Sex(ti) · Sarro
ni Partheni

Hübner recibió la transcripción de Ibarra que omitía la l. 2.

CIL II 6259_{18}. Abad - Abascal, 173, ID 34. Corell, 38.

Número de inventario 20104

Medidas: alt. 3,4 cm; anch. 8,3 cm; prof. 3,4 cm. Letras 1.4-1,7 cm.

Peso: 137 g. Completo.

Procedencia: Nápoles (Italia).

Forma rectangular con anillo ovoidal y chatón decorado con círculos concéntricos. Letras en hueco y en sentido inverso sin enmarcar. Interpunción triangular. Perteneció a la colección Rico y Sinobas y se encuentra en el Museo desde 1901.

P(ubli-) · Rapellin(i-)
Derma(---?)

Para el singular nomen *Rapellin(ius)* véase Schulze 218. *Derma* puede ser o bien un nominativo del *cognomen Derma* (no atestiguado hasta la fecha, pero aceptable, pues sería un derivado del griego *derma* = piel) o su genitivo abreviado *Derma(tis)*. En CIL X y en Thes. ling. Lat. onom. s. v. escriben *Derma(---)*. Menos probable parece un cognomen *Derma(ti-)*, variante de grafía por *Delmatius* no atestiguada para el cognomen. En Nápoles existe otro sello con la misma inscripción (CIL X 80593_{39}).

Número de inventario 20105

Medidas: alt. 3 cm; Anch.7,2 cm. Letras: 1,1cm. aprox.

Forma rectangular. El chatón del anillo lleva, dentro de un óvalo, esculpido un racimo. Las letras en relieve y en sentido inverso sobresalen del fondo. Da la impresión que la inscripción no se haya cincelado, sino que se haya fundido junto con la pieza. Nexos AR, TA, AE, TI y RVF. Se desconoce su paradero.

C(---) · Caristan(iani)
Caeseti · Rufi

Caristanianus es un *cognomen* atestiguado sólo una vez (TAM II 176); para los *Caesetii* cf. RE III 1310. Por la paleografía el sello se fecha en la segunda mitad del siglo I a. n. e.

Número de inventario 20106

Medidas: alt. 2,2 cm; anch. 6,4 cm; prof. 2,9 cm. Letras 0,7-1,3 cm.

Peso: 50 g. Completo.

Cronología: época augústea aproximadamente.

Forma rectangular con anillo ovoidal de chatón plano en el que va grabado un caduceo alado. Letras en relieve y en sentido inverso que sobresalen del fondo. Interpunción triangular. Nexo TI.

M(arci) · Fabi
Nymphodoti

Número de inventario 20107

Medidas: alt. 2,2 cm; anch. 6 cm; prof. 2,4 cm. Letras 0,8 cm.

Peso: 39 g. Completo.

Forma rectangular con anillo ovoidal de chatón plano. Letras en relieve y en sentido inverso que sobresalen del marco del sello. Interpunción triangular y *hedera.*

A(uli) · Aeli ·
Onesimi

Número de inventario 20108

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 5,4 cm; prof. 2,5 cm. Letras 0,7-0,8 cm.

Peso: 46 g. Completo.

Procedencia: Posiblemente de Fratta Piccola al norte de Minturnae, Italia..

Forma rectangular con anillo circular. Letras en relieve y en sentido inverso. A la izquierda del nombre está grabado el candelabro de los siete brazos. Estuvo en la colección de Alessio Simmaco Mazzocchi a quien se lo había dado el párroco de Fratta Piccola.

Samuel (?)

Mazzocchi da la lectura SANIES junto al candelabro de siete brazos. Parece tratarse de un sello de un judío llamado Samuel, aunque la última letra parece una S por la prolongación del refuerzo superior de la L.

Mazzocchi, Sylloge ms. CIL X 8059_{484}.

Número de inventario 20109

Medidas: alt. 2,2 cm; anch. 4,3 cm; prof. 2,3 cm. Letras 0,7 cm.

Peso: 35 g. Completo.

Forma rectangular con anillo ovoidal y chatón plano de la misma forma en el que van incisas tres iniciales. Letras en relieve y en senti-

do inverso que sobresalen del marco. Interpunción circular y rectangular.

M(---) · En(---) · Elp(---)
V(---) · Anat(---) ·
En el chatón: *V(---) · E(---) · E(---)*

En vista de las abreviaturas V·E·E· en el anillo, la V· difícilmente puede desarrollarse como nombre y tampoco los dos renglones pueden corresponder a dos nombres, el primero masculino y el segundo femenino. Una posibilidad de entender el epígrafe del sello sería: *Marci En(ni) Elp(--- -i) v(ernae) Anat(ellonis)* o *Anat(olii),* mientras que en el chatón pondría *v(ernae) En(ni) Elp(- - -).*

Número de inventario 20110

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 5 cm; prof. 3 cm; Letras 0,8-1,3 cm.

Peso: 45 g. Completo.

Sello pisciforme con anillo circular. Letras en relieve y en sentido inverso.

Papiri

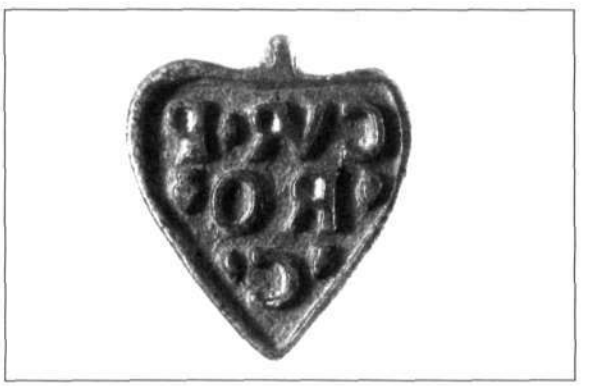
Número de inventario 20111

Medidas: alt. 3,5 cm; anch. 5,1 cm; prof. 1,8 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 24 g. Completo.

En forma de hoja acorazonada. Anillo ovoidal con chatón en el que va incisa una palma. Letras en relieve y en sentido inverso. Interpunción circular y *hederae.* Nexo VR en la primera línea.

Cur(---) · P(ubli)
· Ro(---) ·
· C(--- servi) ·



No es posible completar el nombre de *Cur(---),* probable esclavo de *P(ublius) Ro(---) C(---),* aunque no se puede excluir totalmente la posibilidad de que haya que entender *Proc(ul-)* en las ll. 2 y 3.

Número de inventario 20112

Medidas: Diám. 3 cm; prof. 2,8 cm. Letras 0,6 cm.

Peso: 53 g. Completo.

Forma circular con anillo pentagonal al exterior y circular en el interior. Letras en relieve y en sentido inverso alrededor de un motivo decorativo estrellado. Interpunción circular y *hedera.*

Paul(a)e · Eumetri (servae)

Vázquez de Parga proponía leer *Eumeri f. Aule* (?). *El cognomen* griego *Eumetrius* aparece aquí por primera vez.

Vázquez de Parga, 445.

Número de inventario 71213)

Medidas: alt. 2,9 cm; anch. 7 cm; prof. 0,6 cm. Letras 1,1 cm.

Peso: 57 g. Incompleto.

Procedencia: Capua ?. Italia

Forma rectangular. Letras en relieve y en sentido inverso. La inscripción sobresale ampliamente del fondo y fue fundida con la pieza. Interpunción cuadrada. Estuvo en la colección de Alessio Simmaco Mazzocchi", ex domo Silvestri in S. Giovanni canonici Cajazzensis".

P(ubli) · Fanni
Medici

Aunque ha sido unánimemente aceptado como antiguo, probablemente no lo sea, pues su aspecto difiere en gran medida de los otros sellos fundidos por su excesiva regularidad y la gran elevación de las letras sobre el fondo perfectamente liso. A ello se une que el anillo está soldado. Desde luego no se puede descartar que sea la reproducción de un sello auténtico, hecha como muy tarde en el siglo XVIII.

Mazzocchi, Sylloge ms. CIL II 4975_{24}. CIL X 8059158. Castellanos de Losada, 312. Biblioteca Nacional, 390. Hinojosa, 24.

Número de inventario 1982/79/1

Medidas: alt. 2,3 cm; anch. 9 cm; prof. 3,4 cm. Letras 1,2 cm.

Peso: 161 g. Completo.

Forma rectangular con anillo circular de chatón plano en el que va incisa una letra. Letras en relieve y en sentido inverso que no sobresalen del marco. Interpunción, *hederae*.

C(ai) · S(---) · Faeli

En el chatón: *F(aeli)*

Faelius, gentilicio atestiguado en Italia (Schulze, 186), aparece aquí como *cognomen*.

ÍNDICES

	NOMINA	N.o INV.
	A(---) Ale(---)	10093
M.	A(---) C(---)	10070
M.	A(---) R(---)	10091
A	cutia Capitolin(a)	10095
A.	Aelius Onesimus	20107
L.	Aufell(ius) Rufus.	10060
Ti.	C(---) G(---)	10043
	C(---) Petrus	10049
Q.	Caesius Fortunatus	10057
M.	Cissonius.	10025
Ti.	Claudius G[e]netlhius	10040
Ti.	Claudius Procul(---).	10098
	Domitius	10071
Cn.	Dom(itius) Helpizomenus	10072
Q.	Egnatius Pompeianus	10029
M.	En(---) Elp(---)	20109
S.	Exs(uperius?) Vara	10102
L.	F(---) L.I. Trygetus	10064
M.	Fabius Nymphodotus	20106
	Faenia T. f. Moniana	10082
P.	*Fannius Medicus	71213
	Flavia Felicul(a)	10077
T.	Flavius Flavianus	10027
M.	Fulcennius Maternus	10079
M.	Heius Proc(ul---)	10075
	(H)ereni(us) Cerian(us)	10068
	Iul(ia) Gemin(a)	18156
C.	Iulius Aelianus	10096
L.	Iulius Rufus	10083
Q.	L(---) N(---)	10041
M.	L(---) S(---)	10062
[-]	M(---) Itha(rus?)	10034
C.	M(---) P(---)	10044
M.	Maecius	10076
Sex.	Mirrius Primus	10039
A.	Nituranius Dioscorus	10058
	O(---) (H)ermius	10068
Q.	Octavenius Hymnus	10097
L.	P(---) C(---)	10055
C.	P(---) O(---)	10101
	Pali[.ius] Theod[o(---)]	10078
L.	Petronius Iustus.	10099
L.	Pomponius Primige(nius ?)	10033
Cn.	Public(ius) Terminal(is).	10086
C.	R(---) P(---).	10032
L.	Raius Primigenius	10024
P.	Rapellin(ius) Derma (?)	20104
P.	Ro(---) C(---)	20111
Q.	S(---) F(---)	10056
S.	S(--) F(--)	10074
C.	S(---) Faeli(us)	
		1982/79/1
Q.	S(---) Faus(t-)	10053
Sex.	Sarronius Parthenius	18157
M.	Sarron(ius) Liberalis	10069
	Seius Phe(--)	10030
L.	Sempron<i>us Aper	10080
L.	Sempronius Quartus	10081
L.	Sexsaeus Terpnus	10084
	Sit(---) Laodic(---)	10026
	Staia Ampliata	10042
L.	T(---) V(---)	10035
C.	Titedius Moderatus	10067
L.	Trebe(---) Ch(---)	10088
	Um(---) ?	10094
L.	Um(---) Enes(---)	10038
C.	Um(---) L(---)	10054
M.	V(---) C(---).	10090
	V(---) M(---) ?	10094
Q.	V(---) P(---)	10087
T.	Vettius Agenor	10031
M.	Vettius Bolanus	10092
	[V]ibia C. f. Pacula	10059
Q.	Vibiedus Orpheus	10089
L.	Vitrasius Antigonus	10063
	Vol(---) An(---) (?)	10065

COGNOMINA	N.º INV.
Abascantus	10043
Aelianus, C. Iulius	10096
Aescrio	10045
Agenor, T. Vettius	10031
Ale(---), A(---)	10093
Amandus	10076
Amandus	10085
Ampliata, Staia	10042
An(---) (?), Vol(---)	10065
Anat(---)	20109
Antigonus, L. Vitrasius	10063
Aper, L. Sempron<i>us	10080
Arbustus	10036
Aug(---)	10051
Bolanus, M. Vettius	10092
C(---), M. A(---)	10070
C(---), M. C(---)	10090
C(---), L. P(---)	10055
C(---), P. Ro(---)	20111
Capitolin(a), Acutia	10095
Cerian(us), (H)eren(ius)	10068
Ch(---), L. Trebe(---)	10088
Crisius	10100
Cur(---)	20111
Derma (?), P. Rapellin(ius)	20104
Dioscorus, A. Nituran(ius)	10058
Elp(---), M. En(---)	20109
Enes(---), L. Um(---)	10038
Eumetrius	20112
Eutychius s(ervus)	10026
F(---), Q. S(---)	10056
F(---), S. S(---)	10074
Faeli(us), C. S(---)	1982/79/1
Faus(t-), Q. S(---)	10053
Felicul(a), Flavia	10077
Flavianus,T. Flavius	10027

Fortunatus, Q. Caesius	10057
Gemin(a), Iul(ia)	18156
G[e]netlhius, Ti. Claudius	10040
Helpizomenus, Cn. Dom(itius)	10072
Hercu(l---)	10028
(H)ermius, O(---)	10068
Hilares (genit.)	10103
Hilarus	10048
Hymnus, C. Octavenius	10097
Italus	10066
Itha(rus ?), [-] M(---)	10034
Iustus, L. Petronius	10099
L(---), C. Um(---)	10054
Laodic(---), Sit(---)	10026
Liberalis, M. Sarron(ius)	10069
Lucanus	10087
Macedonius	10046
Magnus	10052
Maternus, M. Fulcennius	10079
*Medicus, P. Fannius	71213
Moderatus, C. Titedius	10067
Monianae, Faenia T. f.	10082
Musca	10061
N(---), Q. L(---)	10041
Narcissus	10098
Nymphodotus, M. Fabius	20106
O(---), C. P(---)	10101
Onesimus, A. Aelius	20107
Orontius	10047
Orpheus, Q. Vibiedus	10089
P(---), C. M(---)	10044
P(---), C(---) R(---)	10032
P(---), Q. V(---)	10087
Pacula, [V]ibia C. f.	10059
Papirius	20110
Parthenius, Sex. Sarronius	18157
Pastor(---?)	10023
Paula	20112
Paulus	10050
Petrus, C(---)	10049
Phe(---), Seius	10030
Pollux	10094
Pompeianus, Q. Egnatius	10029
Prima	10066
Primige(nius ?), L. Pomponius	10033
Primigenius, L. Raius	10024
Primus, Sex. Mirrius	10039
Priscus	10061
Proc(ul ---), M. Heius	10075
Procul(---), T. Claudius	10098
Quartus, L. Sempronius	10081
R(---), M. A(---)	10091
Rufus, L. Aufell(ius)	10060
Rufus, L. Iulius	10083
S(---), M. L(---)	10062
Samuel (?)	20108
Silvanio	10037
Substitutus	10092
Terminal(is), Cn. Public(ius)	10086
Terpnus, L. Sexsaeus	10084
Theod[o(---)], Pali[,ius]	10078
Trygetus, L. F(---) L.l.	10064
V(---), L(---) T(---)	10035
Vara, S. Exs(uperius?)	10102
Volan(tius ?)	10065

GEOGRAPHICA	**N.º INV.**
Roma	10022
Uzenti(nus)	10083

NOTABILIA	**N.º INV.**
l(ibertus)	10064. 10066
(?)	
sculpsit	10068
Roma propitia signa(tum?)	10022
s(ervus)	10026
v(erna?)	20109

PROCEDENCIA	**N.º INV.**
Atella (Campania)	10067
Bruttium	10027
Capua	71213
Cortijo del Alcaide (Córdoba)	10022
Elche (Alicante)	8156.18157
España (?)	10061
Fratta Piccola	20108
Jabalquinto (Jaén)	10079
Nápoles	10024. 10026 (?). 10036. 10049. 10057 (?). 10058. 10068 (?). 10076. 10084. 10088.
Pozzuoli	10042. 10064. 20104
Rávena ?	cf. 10099
Roma	10096

CIL II	**N.º INV.**
497_{51}	10051
497_{52}	10091
497_{54}	10043
497_{55}	10045
497_{56}	10085
497_{57}	10076
497_{58}	10036
497_{59}	10034
4975_{10}	10060
4975_{11}	10073
4975_{12}	10049
4975_{13}	10057
4975_{14}	10032
4975_{15}	10025
4975_{16}	10040
4975_{18}	10071

4975_{19}	10072	6259_{12}	10098
4975_{20}	10029	6259_{13}	10097
4975_{21}	10026	6259_{14}	10055
4975_{22}	10064	6259_{15}	10101
4975_{23}	10082	6259_{16}	10099
4975_{24}	71213	6259_{17}	10094
4975_{25}	10027	6259_{18}	18157
4975_{26}	10077	6259_{19}	10092
4975_{27}	10079	6259_{20}	10090
4975_{28}	10075	6259_{23}	10102
4975_{29}	10028	6259_{24}	10022
4975_{30}	10068		
4975_{31}	10048		
4975_{32}	10083	**CIL IX**	**N.º INV.**
4975_{34}	10041		
4975_{35}	10062	6083_{80}	10083
4975_{36}	10087		
4975_{37}	10044		
$4975_{}$	10046	**CIL X**	**N.º INV.**
4975_{39}	10052		
4975_{41}	10039	153 a. c	cf. 10026
4975_{42}	10047	153 c	10026
4975_{43}	10023	8059_{32}	10076
4975_{44}	10050	8059_{88}	10049
4975_{45}	10033	8321 a. b.	cf. 10046
4975_{46}	10061	8530	cf. 10068
4975_{47}	10086	8059_{49}	10036
4975_{48}	10024	8059_{149}	10068
4975_{49}	10056	8059_{156}	10064
4975_{50}	10074	8059_{158}	71213
4975_{51}	10053	8059_{167}	10027
4975_{53}	10030	8059_{276}	10058
4975_{55}	10080	8059_{338}	10024
4975_{56}	10069	8059_{339}	20104
4975_{57}	10081	$8059_{370.}$	10084
4975_{58}	10084	8059_{383}	10042
4975_{59}	10037	8059_{404}	10067
4975_{60}	10042	8059_{408}	10088
4975_{61}	10035	8059_{484}	20108
4975_{62}	10067		
4975_{63}	10088		
4975_{66}	10031		
4975_{67}	10089	**CIL XI**	**N.º INV.**
4975_{68}	10059		
4975_{69}	10063	330	cf. 10099
4975_{70}	10054		
4975_{71}	10065		
4975_{72}	10058	**CIL XIV**	**N.º INV.**
4975_{73}	10066		
4975_{74}	10078	8407	cf. 10068
6259_{1}	10095		
6259_{4}	10100		
6259_{6}	10096	**CIL XV**	**N.º INV.**
6259_{7}	10070		
6259_{8}	18156	8270	cf. 10096
6259_{9}	10093	8321 a. b.	cf. 10046
6259_{10}	10038	8530	cf. 10068

REINTERPRETACIÓN ARQUITECTÓNICA DEL PRETORIO DE ARCOBRIGA (MONREAL DE ARIZA, ZARAGOZA)

CARLOS CABALLERO CASADO
(Arqueólogo)

RESUMEN

Se presenta en este trabajo una reconstrucción hipotética de la vivienda conocida como Pretorio en la ciudad romana de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza), -originariamente excavada en 1909-, a la luz de los restos conservados in situ. En una segunda parte, el trabajo se completa con el estudio de una cincuentena de elementos decorativos realizados en estuco que, procedentes de ese mismo edificio analizado en la primera parte, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

RÉSUMÉ

Nous presentons dans cet article une reconstruction hypothétique de la maison connue comme Pretorium dans la ville romaine d'Arcobriga (Monreal de Ariza, Saragosse) -originairement fouillée en 1909- au lumière des restes encore conservés in situ. Dans sa deuxième partie, le travail comprend aussi l'étude d'une cinquentaine d'elements decoratifs realisés en stuc lesquels, provenants du même batiment étudié dans la première partie, sont maintenant conservés au Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

1. EL LLAMADO PRETORIO DE ARGOBRIGA EN EL ENTORNO DE SU YACIMIENTO

Aunque durante decenios se pensó que la ciudad celtibérica de Arcobriga se correspondía con el actual pueblo de Arcos de Jalón (Soria), los trabajos del Marqués de Cerralbo, primero (Aguilera y Gamboa, 1909 y 1987) y los de Lostal, después (Lostal, 1976 y 1980) vinieron a confirmar que el asiento de la ciudad, mencionada por Plinio y Ptolomeo y por las fuentes itinerarias romanas, era el lugar conocido como *Cerro Villar*, en el término municipal de la localidad zaragozana de Monreal de Ariza. En los últimos años, no obstante, ante la aparición de algún trabajo que recogía todavía la vieja teoría de ubicar *Arcobriga* en Arcos de Jalón, donde se habría conservado el topónimo latino (Tovar, 1989:406), pareció oportuno recopilar de nuevo los argumentos de todo tipo de que disponemos para situar la ciudad arcobricense en Monreal de Ariza (C. Caballero, 1998).

La ciudad de *Arcobriga* ocupa enteramente un monte, el *Cerro Villar*, perpendicular al río Jalón, que limita al yacimiento por el norte, mientras que los flancos oriental y occidental quedan delineados por las vegas de las cañadas de Maritaja y Torrehermosa, dos ramblas de cur-

so estacional. Por el sur, Arcobriga se une a la estructura montañosa a través de un ínfimo istmo que fue defendido con un foso. La superficie total supera las 15 Ha., que convierten a *Arcobriga* en el yacimiento más grande en muchos kilómetros a la redonda.

La ciudad fue objeto, en los primeros años de este siglo, de excavaciones en extensión que pusieron al descubierto la práctica totalidad del yacimiento. Sin embargo, el abandono de que *Arcobriga* ha sido víctima desde entonces a pesar de su declaración como Monumento Nacional en junio de 1931 y el hecho de que el texto del Marqués de Cerralbo correspondiente a *Arcobriga*, el tomo quinto de un manuscrito titulado *Páginas de la Historia Patria, por el azadón arqueológico*, permaneciera inédito hasta hace apenas unos años (Aguilera y Gamboa, 1987), han impedido un mejor conocimiento de los restos y de la evolución de la ciudad, cuyas ruinas se dispersan por tres mesetas delimitadas por un sistema poliorcético de doble —y hasta triple— muralla (Aguilera y Gamboa, 1987, n.45). Las estructuras documentadas se extienden por la cumbre e, igualmente, por las laderas, excepción hecha de la que mira al este.

Al margen del sistema poliorcético, complicado en su concepción y trabajoso en su construcción, *Arcobriga* cuenta con destacados edificios públicos dispersos por la trama urbana, como un posible teatro, unas termas, (Lostal, 1980), un foro abierto (Aguilera y Gamboa, 1987:22), una basílica (Lostal, 1980) y un gran aljibe (Aguilera y Gamboa, 1987:33), pero uno de los aspectos más sobresalientes del asentamiento es la red viaria. En este sentido, y aunque Miguel Beltrán ha visto en *Arcobriga* un intento de ordenación generalizada (Aguilera y Gamboa, 1987:65), más bien parece que la red viaria se adapta a la morfología del terreno. No es fácil definir tampoco las líneas urbanísticas generales; parecen estar ausentes los tradicionales ejes directores *cardo* y *decumanus maximo* (lo que cuadraría bien con el foro abierto descrito por Beltrán), y ni siquiera la trama urbana parece estar regida por la situación de las puertas principales de la muralla: incluso algunas calles mueren directamente contra los muros. Ello supone la presencia de *insulae* de módulo variable, con una lejana tendencia al cuadrado —pero de diversas dimensiones— en la meseta central, y al rectángulo —con una proporción cercana a 3 x 1— en el sector septentrional.

En cuanto a la construcción misma de las calles, que se ha perdido en la actualidad (en buena medida porque, durante la excavación, las terreras de las viviendas se situaron sistemáticamente en los espacios abiertos), nos queda tan solo la descripción de Cerralbo (Aguilera y Gamboa, 1987:21), que habla de toscos empedrados, estrechas aceras y pasaderas de grandes piedras, como las que pueden verse en Pompeya o Numancia. Por nuestra parte, podemos añadir el dato de la anchura de dos de las calles que limitan el llamado *Pretorio*, la vivienda objeto de nuestro estudio: la occidental, 3,60 m.; la septentrional, 4,20 m.

Aparte estos viales públicos, el yacimiento arcobricense sobresale también por la lógica presencia de numerosas viviendas: aunque a muchas de ellas Cerralbo no las identificó como tales, buena parte de las estructuras que puso al descubierto pueden considerarse hoy viviendas, a juzgar principalmente por la planta dibujada en el plano de la ciudad (Aguilera y Gamboa, 1987, lám. LIX). No parecen desempeñar otra función las estructuras que se apoyan en el muro de cierre del segundo recinto, así como las que componen el grupo designado con el número 20 y, especialmente, el 30, que Cerralbo identifica con un Pretorio. Por lo demás, la planta de la ciudad de *Arcobriga* que nos legó Cerralbo, muy difícilmente reconocible sobre el terreno en la actualidad, presenta una gran variedad de tipos de viviendas, sin que ninguno predomine sobre los demás, ni parezca existir un canon fijo para el asentamiento arcobricense: es más, tan sólo el ya citado *Pretorio* se somete a una modulación encuadrada dentro de las medidas habituales romanas.

Se distinguen claramente, a cambio de esta disparidad en la planta de las viviendas, tres zonas residenciales: la superior (con el presunto

Pretorio); la central, volcada sobre el supuesto teatro; y la inferior, separada de las otras dos por un muro transversal que cruza el yacimiento de parte a parte. En general, la planta de la ciudad recuerda a la de *Celsa,* con varias viviendas por *insula*, la presencia de varias *insulae* de ejes marcadamente desiguales, y la existencia en el sector inferior de una proporción muy alargada (de hasta tres largos por cada ancho). La ausencia sistemática de peristilos en las viviendas (de hecho, sólo están presentes en el *Pretorio* —un *uiridarium* de doce columnas, según veremos— y, supuestamente, en el edificio marcado por Cerralbo con el número 20 —donde sería tetrástilo, hace pensar en la existencia generalizada de atrios testudinados, artificio que Miguel Beltrán (1991:146) propone como ingeniosa solución para duplicar el espacio disponible dentro de la vivienda.

En cuanto al edificio objeto de este trabajo, cuya relación con un *Pretorio* carece del mínimo fundamento (algo ya señalado en la edición anotada de Aguilera y Gamboa, 1987, n. 54), es en realidad una vivienda de tipo itálico, con patio central y unos ejes máximos de 30,5 x 24 m. lo que, teniendo en cuenta la planta ligeramente trapezoidal del edificio, arroja la muy notable superficie de 692 m2 (lámina I). La estructura de la construcción está centralizada en un *uiridarium* de 12 columnas y unos ejes de 5 x 6 m., patio central de cuyo flanco oriental arrancan unos escalones de grandes dimensiones. A nuestro entender, y a pesar de la opinión de M. Beltrán (Aguilera y Gamboa, 1987, n. 55) según la cual no queda clara la relación entre estos restos próximos al patio y los situados en el nivel inferior, la casa se construye claramente en dos niveles, el superior ocupado por todas las estancias y el inferior sólo por dos de ellas, a las que se accede a través de una escalinata que comunica igualmente el patio con el pórtico (lám. II). Sin embargo, Cerralbo consideró para el Pretorio un solo acceso, en un lugar anómalo que se abre a una calle lateral y que desemboca en el patio por una esquina.

El *Pretorio* arcobricense se adapta, en su distribución espacial, a lo observado por K. Dunbabin (1994) para la generalidad de las viviendas romanas con patio central: los espacios públicos se alinean con el eje de la puerta principal cuando ésta está abierta, de tal modo que desde la calle es posible ver, sin cambiar de punto de vista, las fauces, el *uiridarium* y el *tablinum,* con la pequeña salvedad de que, en el edificio de que tratamos, el acceso principal estaba situado en la planta inferior pero, al dar paso directamente a una escalinata que comunicaba con el patio, permitía ese enlace de los espacios públicos a que se refiere Dunbabin.

Además de los dos ya descritos, hay que tener en cuenta un acceso más, que Cerralbo no señaló en su croquis (Aguilera y Gamboa, 1987, lám. XXI), por la parte alta de la casa (en la fachada occidental, lám. I), a través de unas estrechas *fauces* que, paralelas al *tablinum*,desembocarían en una esquina del peristylum, exactamente igual a lo que sucede en la *Casa del Grafito* de Ostia (Meiggs, 1973:243). La vivienda arcobricense, que contaría así con tres accesos —dos de ellos, por el piso superior, y el principal, desde el inferior—, se estructura en torno a un patio ligeramente descentrado respecto de los ejes y, en la medida de lo posible, reproduce fielmente los módulos de construcción romanos. Pese a ciertos desajustes derivados de la dificultad de la topografía (como en otras ciudades próximas, como *Valeria o Bilbilis,* hay un especial esfuerzo por adaptar los esquemas clásicos a las dificultades del terreno), pertenece a un momento avanzado del siglo I. d.C., habiendo sido reformada durante la centuria siguiente (Guiral, 1991:192). Desde el punto de vista ornamental, el llamado *Pretorio* era una vivienda ricamente decorada, como se desprende no sólo de un capitel que Cerralbo atribuyó a "un gran pórtico de ingreso" (Aguilera y Gamboa, 1987:29 y lám. XXII-1) —pieza datada en el s. I d.C. que se conserva actualmente en el Museo Cerralbo de Madrid—, sino también de varias pinturas murales —del IV estilo— y de la decoración en estuco que en su día estudiaron C. Guiral y A. Mostalac (1989 y 1991). Al Pretorio pertenece también una serie de capiteles y molduras en estuco, reseñados por Cerralbo en su Memoria sobre la ciudad (Agui-

lera y Gamboa, 1987:30, lám. XXII-3), de la que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional una cincuentena de piezas, formando un conjunto sobre el que volveremos más adelante, en la segunda parte de este trabajo.

En lo esencial, se repite en este edificio el esquema compositivo visto, en un yacimiento próximo, para la casa I.1 de La Caridad, en la localidad turolense de Caminreal (Vicente et al. 1991), aunque con algunas matizaciones impuestas por el terreno (y con las salvedades que se derivan de las diferentes secuencias cronológicas de ambas construcciones, republicano el ejemplo turolense, altoimperial el zaragozano). El acceso al *peristylum* a través de una larga escalinata (de la que sólo se conservan *in situ* los que serían sus tres últimos escalones, pero que parece oculta por la rampa de escombros que nace a sus pies), que permite salvar un piso antes de llegar a la puerta principal, es semejante al excavado en otro ejemplo relativamente próximo en el espacio y el tiempo, *la Casa del Acueducto* de Tiermes (Argente, Díaz, 1994:64), que presenta las *fauces* en una escalera que llega directamente al patio. En este sentido, la restitución que proponemos (lám. II) trata de integrar, en la medida de lo posible, la nada concluyente descripción de Cerralbo sobre la presencia de un pórtico en la escalinata del *Pretorio de Arcobriga* (Aguilera y Gamboa, 1987: 30): "en la escalinata existió un hermoso pórtico encontrándose el capitel que se reproduce".

Sea como fuere, en *Arcobriga,* a ambos lados de la escalinata, en esta planta inferior, se abrirían dos estancias de almacenamiento, o tal vez *tabernae*, como sucedía en la pompeyana *Casa de Salustio* (Richardson, 1997:109). Ambas habitaciones conservan las huellas de postes o apoyos de columnas que servirían para sustentar la techumbre de madera que las separaría de la primera planta (lám. I).

Por lo demás, la técnica constructiva se basaba, como en *Celsa* (Beltrán et al., 1984:47), en paramentos de *opus vittatum* formados por mampuestos dobles, de 50-60 cm. de espesor, recrecidos con muros de adobe —o, quizás, tapial— y rematados por la cubierta tradicional a base de *tegullae e imbrices* apoyados en formas de madera. Al tratarse de una planta ligeramente trapezoidal, adaptada al sentido de la calle a la que se asoma, la planta de cubiertas debía ser más complicada en la parte de la casa para la que consideramos una sola altura. Efectivamente, Cerralbo regulariza también los escalones de acceso al *uiridarium* y suprime el acceso inferior, sustituyéndolo por un muro corrido. Un caso similar de idealización puede verse en la *Casa-basílica* de Mérida, recreada en su día por Mélida (Durán, 1991), si bien sobre este asunto de la búsqueda de la simetría en la arquitectura clásica es muy ilustrativo el trabajo de J. Lucan (1988).

Podemos esperar este tipo de vivienda de planta helenística en aquellos yacimientos de la zona en los que las campañas de excavación sólo han proporcionado hasta ahora escasas noticias sobre la casa urbana: nos estamos refiriendo a Medinaceli, San Esteban de El Poyo del Cid o *Bilbilis*. En estos dos últimos casos, la vivienda de dos o más pisos debía ser una solución frecuente, según propone M. Martín Bueno (1991) para *Bilbilis*. Estas construcciones, que tendrían acceso por diferentes niveles, se han constatado igualmente en varias ciudades del norte peninsular, como Contrebia Leukade (Hernández Vera, 1982), Termes (Argente, 1991), o *Iuliobriga* (Iglesias, 1994), pero el ejemplo más sorprendente es, quizás, el de Valeria (Cuenca) donde, según Ángel Fuentes (1991), las viviendas reproducen con exactitud la planta helenística salvando las dificultades orográficas con enormes voladizos que hacen que no sea exagerada la denominación de *Casas colgadas* que Fuentes adjudica a las viviendas del sector de la ciudad que se asoma al río Gritos. El medio no condiciona sólo la disposición de los elementos más característicos de la ciudad, sino que modifica también los planteamientos de la red viaria urbana: en los casos de *Bilbilis* y San Esteban de El Poyo del Cid parece ser que el techo de las viviendas situadas en las laderas sirve también de calle de acceso a las casas superiores, establecidas todas a base de fuertes trabajos de aterrazamiento. Este tipo de obras se constata tan-

to en los yacimientos citados, como en *Contrebia Belaisca* (Botorrita), *Termes* (Montejo de Liceras), *Numantia* (Garray) o, fuera de la Península Ibérica, *Lugdunum* (Lyon), *Forum Iulii* (Fréjus) o *Vienne* (Duby, Dir., 1980:267). El emplazamiento elegido hacia fines de la República por varios asentamientos urbanos de la zona (especialmente Medinaceli, El Poyo del Cid, *Bilbilis y Arcobriga*) obliga a los urbanistas romanos a establecer unas pautas previas que permitan adaptar las estructuras preconcebidas a la morfología del ámbito disponible. La tendencia general será a mantener el esquema previo, pero las dificultades tendrán que ser vencidas, en ocasiones, con audaces soluciones.

Esencialmente por la ausencia de materiales que remitan directamente a actividades productivas, podemos suponer que estamos ante un edificio de carácter residencial enclavado en un barrio formado por otras unidades de similares características. Su estructura compositiva recuerda, como ya apuntamos, a la primera fase de la *Casa de Salustio* de Pompeya (Richardson, 1997:108), con una hilera de *tabernae* en su frente y con la adaptación, en el caso de la construcción de *Arcobriga,* de la fachada posterior a la alineación de la calle, aunque también pueden buscarse paralelos en la también pompeyana *Casa del Poeta Trágico* (Richardson, 1997:322) —ésta, con un jardín posterior— o, más cercanos, en la fase III B2 de la Casa C de la *insula de los Delfines*, en *Celsa* (Beltrán et al., 1984:111) o en la ya citada *Casa del Acueducto* de Tiermes (Argente, Díaz, 1994), estando esta última ya inmersa en la segunda mitad del siglo I d.C.

2. ESTUCOS ARGOBRICENSES UTILIZADOS COMO ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS[1]

El Marqués de Cerralbo señaló en su obra la presencia de numerosos elementos constructivos en estuco que, procedentes del *Pretorio de Arcobriga*, formaban parte de su colección, conservada primero en el Museo Cerralbo de Madrid y, posteriormente, desde 1940, en el Museo Arqueológico Nacional (Barril, 1993:407), institución ésta última a la que la colección llegó entonces sin que la acompañara una relación detallada de las piezas arcobricenses que la componían.

En su trabajo sobre la ciudad (Aguilera y Gamboa, 1987), Cerralbo se limitó a recoger trece de ellas en la lámina XXII-3, sin describirlas ni indicar la habitación concreta del *Pretorio* en la que fueron localizadas, por lo que las referencias a estas piezas fueron siempre muy sumarias. Tampoco pudieron ser incluidas entre los numerosos conjuntos de pinturas murales arcobricenses estudiados con detalle por Carmen Guiral a finales de los años 80 (Guiral, 1991; Guiral, Mostalac, 1989), aunque esta autora sí les dedicó un extenso comentario, forzosamente basado únicamente en la fotografía tomada en su día por Cerralbo (Guiral, 1991:186). Sin embargo, la continuación de las labores de inventario de las piezas conservadas en el Departamento de Antigüedades Clásicas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid permitió *redescubrir* las piezas a las que nos referiremos en las líneas que siguen. Varias de ellas habían sido incluidas en 1973, sin indicación de procedencia, en el extenso Expediente MAN 73/66, formado por numerosos materiales localizados en los más diversos yacimientos, pero el análisis estilístico de estos estucos, y su posterior comparación con aquellos de los que se tenía absoluta certeza de su pertenencia a Arcobriga (es decir, las trece piezas recogidas en la lám. XXII-3 de la obra de Cerralbo), permitió incluir también a estos en el lote de los de procedencia arcobricense, por lo que se les otorgó una nueva sigla de acuerdo con los criterios correspondientes a este yacimiento aragonés en los inventarios del Museo Arqueológico Nacional.

---

[1] Quiero expresar mi cordial agradecimiento a Paloma Cabrera y a Ángeles Castellano, del Departamento de Antigüedades Clásicas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, por las facilidades que me dieron para el estudio de estas piezas procedentes de Arcobriga. Y, especialmente, a Milagros Simarro y Luis Alberto Ruiz, que compartieron conmigo las tareas de inventario y catalogación en el citado Departamento, sin las que este artículo no habría sido posible.

No obstante lo anterior, conviene reseñar antes de continuar que de esas trece piezas fotografiadas en su día por Cerralbo, sólo hemos podido identificar siete, habiéndonos resultado imposible localizar los fragmentos de cornisa más pequeños (concretamente, los señalados con las letras a, b, c, f, h y l en la lám. III de Guiral, 1991).

Como característica general de los materiales que son objeto de este trabajo, hay que señalar que se trata de una cincuentena de piezas que comprende diversos elementos arquitectónicos de carácter decorativo (fundamentalmente, cornisas y capiteles), todos ellos realizados en estuco, unánimemente pintados de blanco y que, en algunos casos, conservan además una capa subyacente de tono ocre. De las veinte cornisas se desconoce el emplazamiento original, pero para los veintiseis fragmentos de capiteles cabe suponer, como ya apuntó Guiral (1991:190), que se trataría de elementos decorativos destinados a recubrir las columnas de obra del *Pretorio* (láms. III, IV y V). Por su número, podrían corresponderse con las doce columnas del *peristylum* (lám. II), si bien Cerralbo no indicó nada al respecto y, por otra parte, no consta en su trabajo cómo estaban construidas esas columnas, de las que hoy no queda sobre el terreno sino su huella.

El sistema de sujeción, como sucede con otros estucos arcobricenses (Guiral, 1991:170), se basaría en la adaptación de la cara interior de las piezas a las irregularidades del aparejo del muro o de la columna, ya que no quedan huellas de cañas o algún otro tipo de soporte usual en estos casos.

Entre los motivos decorativos utilizados, aparte los dentículos, cimacios lésbicos, ovas y flechas que aparecen en todos los capiteles, cabe destacar la presencia, en varias de las cornisas estudiadas, de un motivo formado por tres cuartos de círculo cuyos extremos se enroscan en volutas rematadas por un trifolio (lám. VI,1-3), similar a otro ya documentado en otras pinturas parietales de *Arcobriga* (Guiral, Mostalac, 1989:100; Guiral, 1991:182), y que se corresponde con el motivo 2d de la clasificación de Rimenschneider (Rimenschneider, 1986:106).

Para los capiteles, de orden toscano, con el ábaco cuadrangular, cimacio lésbico y un friso de ovas y flechas en el equino circular, no hemos encontrado paralelo alguno, tal y como ya sucedió a C. Guiral (1991:191) en el primer acercamiento a estas piezas. Sin embargo, entre las cornisas, y a pesar de que su estado de conservación impide —como sería deseable— basar el análisis estilístico en los perfiles, sobresale la pieza número 48 de nuestro inventario, siglada 40/27/ARC/4730 (lám. VI,5), en la que la separación entre el listel superior y el friso de ovas que enriquece el cuarto bocel inferior se consigue mediante una hilera de grandes dentículos que remite, de nuevo, a un yacimiento cercano, el de *Termes* (Argente, Díaz, 1994:205), a cuya *Casa del Acueducto* ya nos referimos al describir un paralelo arquitectónico para el *Pretorio*. Además, la cornisa 40/27/ARC/4724 (lám. VII,1), núm. 42 del inventario, es muy semejante a otra vista en el también próximo enclave de *Vxama Argaelae* (García Merino, 1991:258), lo que no hace sino confirmar la hipótesis de C. Guiral (1991:191), según la cual los restos de pinturas murales y de elementos decorativos localizados en ciudades como *Bilbilis*, Arcobriga o Termes presentan tales semejanzas, que cabe pensar en la existencia en esa zona de Celtiberia de un único taller trabajando bajo los cánones del IV estilo pompeyano en la segunda mitad del s. I d.C.

Todos estos indicios permiten extender al total de cincuenta y dos piezas estudiadas por nosotros la cronología apuntada por Guiral para las trece que en su día pudo conocer gracias al trabajo del Marqués de Cerralbo. Se trata de un momento (la segunda mitad del s. I d.C.), confirmado también por la cronología del material mueble arcobricense (L. Caballero, 1992), en el que se ha producido en toda esta zona de Celtiberia central un notable cambio del patrón de asentamiento (C. Caballero, 1997:92), con la fundación de varias ciudades de nueva planta en lo alto de cerros de difícil acceso.

INVENTARIO DE ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS

1. Esquina de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (Lámina III,1)
N.º Inventario M.A.N.: 40/27/ARC/4683
Dimensiones: 20 x 22 cm.

2. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. III,2)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4684
Dimensiones: 14 x 18 cm.

3. Esquina de capitel toscano con ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con un friso de ovas y flechas, moldura de perfil redondeado y corona de lengüetas (lám. III,3).
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4685
Dimensiones: 27 x 24 cm.
Se corresponde con la pieza g de la lám. III de C. Guiral, 1991.

4. Cornisa decorada con cimacio lésbico (lám. V,4)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4686
Dimensiones: 13 x 11 cm.
Se corresponde con la pieza d de la lám. III de C. Guiral, 1991

5. Ábaco de capitel toscano con cimacio lésbico
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4687
Dimensiones: 12 x 10 cm.

6. Equino de capitel toscano decorado con ovas y flechas.
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4688
Dimensiones: 27 x 17 cm.

7. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. III,4)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4689.
Dimensiones: 15 x 16 cm.

8. Friso de ovas y flechas, posiblemente perteneciente al equino de uno de los capiteles descritos (lám. III,5)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4690
Dimensiones: 15 x 8 cm.
Se corresponde con la pieza e de la lám. III de C. Guiral, 1991

9. Esquina de capitel toscano con ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con un friso de ovas y flechas, moldura de perfil redondeado y corona de lengüetas (lám. III,6)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4691
Dimensiones: 21 x 16 cm.

10. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4692
Dimensiones: 21 x 20 cm.

11. Ábaco de capitel toscano con cimacio lésbico (lám. IV,1).
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4693
Dimensiones: 18 x 8 cm.

12. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular (muy deteriorado) con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. IV,2)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4694
Dimensiones: 28 x 18 cm.

13. Cornisa decorada con dentículos y un motivo formado por tres cuartos de círculo cuyos motivos se enroscan en volutas rematadas por un trifolio. Conserva una capa subyacente de color ocre (lám. V,5)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4695
Dimensiones: 24 x 12 cm.

14. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. IV,3)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4696
Dimensiones: 18 x 14 x 14 cm.

15. Cornisa decorada con dentículos y un motivo formado por tres cuartos de círculo cuyos extremos se enroscan en volutas rematadas por un trifolio. Conserva una capa subyacente de color ocre (lám. VI,1)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4697

Dimensiones: 11 x 6 cm.

16. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. IV,4)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4698

Dimensiones: 21 x 17 cm.

17. Esquina de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. IV,5)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4699

Dimensiones: 24 x 15 cm.

18. Fragmento de friso decorado con tulipas, rosetas y hojas de cardo

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4700

Dimensiones: 20 x 17 cm.

19. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4701

Dimensiones: 20 x 11 cm.

20. Esquina de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. IV,6)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4702

Dimensiones: 22 x 12 cm.

Se corresponde con la pieza i de la lám. III de Guiral, 1991

21. Cornisa decorada con dos frisos; el superior, con perfil en gola y pequeñas incisiones; el inferior, con grandes dentículos con incisiones triangulares. Conserva una capa subyacente de color ocre (lám. V,6)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4703

Dimensiones: 24 x 18 cm.

Se corresponde con la pieza k de la lám. III de Guiral, 1991

22. Esquina de capitel emperlado decorado con hojas de cardo. Sólo se conserva el arranque del ábaco.

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4704

Dimensiones: 18 x 18 cm.

23. Esquina de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. V,1)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4705

Dimensiones: 15 x 19 cm.

24. Ábaco de capitel toscano con cimacio lésbico

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4706

Dimensiones: 15 x 15 cm.

25. Cornisa decorada con un friso de ovas y flechas encerrado entre dos molduras de perfil circular

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4707

Dimensiones: 17 x 10 cm.

26. Cornisa formada por dos listeles y una cima reversa (lám. VII,2)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4708 ó 73/66/193.

Dimensiones: 9,5 x 16,5 cm.

27. Cornisa que forma un perfil en gola encerrado entre dos listeles, con un ancho modillón de perfil redondeado en la parte superior (lám. VI,4)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4709 ó 73/66/194.

Dimensiones: 14,5 x 13 cm.

28. Cornisa de perfil en gola con dos listeles

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4710 ó 73/66/198 (1).

Dimensiones: 17 x 14 cm.

29. Fragmento de cornisa de perfil en gola, con una sucesión de molduras rectas y curvas en los extremos superior e inferior (lám. VII,3)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4711 ó 73/66/198 (2).

Dimensiones: 36 x 15 cm.

30. Cornisa formada por tres molduras de perfil semicircular. Conserva restos de pintura ocre
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4712 ó 73/66/187.
Dimensiones: 11 x 13 cm.

31. Elemento decorativo que representa un motivo vegetal
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4713 ó 73/66/207
Dimensiones: 8,5 x 10 cm.

32. Cornisa decorada con tres cuartos de círculo cuyos extremos se enroscan en volutas rematadas por un trifolio (lám. VI,2).
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4714 ó 73/66/190 (1)
Dimensiones: 10 x 8 x 6 cm.
Forma parte de la misma cornisa que la pieza núm. 33 de nuestro inventario

33. Cornisa decorada con tres cuartos de círculo cuyos extremos se enroscan en volutas rematadas por un trifolio (lám. VI,3).
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4715 ó 73/66/190 (2).
Dimensiones: 11 x 9 cm.
Forma parte de la misma cornisa que la pieza núm. 32 de nuestro inventario

34. Cornisa formada por una sucesión de listeles de perfil recto y rematada por un cuarto bocel. Conserva una capa subyacente de color ocre
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4716 ó 73/66/202
Dimensiones: 17 x 10 cm.

35. Cornisa que conserva un friso muy deteriorado de ovas y flechas y, separada por dos molduras circulares, un friso de hojas de laurel dispuesto a modo de modillón
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4717.
Dimensiones: 16 x 7 cm.

36. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4718 ó 73/66/196
Dimensiones: 16 x 16 cm.

37. Esquina de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. V,2)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4719 ó 73/66/192
Dimensiones: 16 x 12 x 7 cm.

38. Fragmento capitel con equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas (lám. V,3)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4720 ó 73/66/204
Dimensiones: 23 x 15 cm.

39. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular (muy deteriorado) con friso de ovas y flechas
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4721 ó 73/66/205
Dimensiones: 11 x 15 x 9 cm.

40. Fragmento de capitel con equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4722 ó 73/66/119
Dimensiones: 19 x 6 cm.

41. Fragmento de capitel con equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4723 ó 73/66/197
Dimensiones: 18 x 10 cm.

42. Fragmento de cornisa con un friso superior liso decorado con incisiones triangulares y, separado por una hilera de dentículos a modo de modillones, un friso de ovas y flechas (lám. VII,1)
N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4724 ó 73/66/200
Dimensiones: 16 x 17 x 13 cm.

43. Fragmento de capitel toscano, ábaco cuadrangular con cimacio lésbico, equino circular con friso de ovas y flechas, moldura redondeada y corona de lengüetas

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4725 ó 73/66/201

Dimensiones: 12 x 15 cm.

44. Fragmento de cornisa con molduras curvas y rectas. Conserva restos de pintura ocre

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4726 ó 73/66/195 (1)

Dimensiones: 10 x 9 x 9 cm.

45. Fragmento de cornisa con una sucesión de molduras curvas y rectas, rematada por un ancho modillón de perfil redondeado

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4727 ó 73/66/195 (2)

Dimensiones: 15 x 8 x 7 cm.

Se corresponde con la pieza m de la lám. III de C. Guiral, 1991

46. Fragmento de cornisa con sucesión de molduras curvas y rectas; muy deteriorado

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4728 ó 73/66/195 (3)

Dimensiones: 17 x 8 x 10 cm.

47. Fragmento de cornisa con sucesión de molduras curvas (lám. VII,4)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4729 ó 73/66/195 (4)

Dimensiones: 12 x 7 x 8 cm.

Podría corresponderse con la pieza j de la lámina III de C. Guiral, 1991

48. Fragmento de cornisa decorada con un friso de grandes denticulos, separado de un friso de ovas y flechas por una moldura circular. La cornisa está rematada con un listel (lám. VI,5)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4730

Dimensiones: 28,5 x 11 cm.

49. Dintel con decoración vegetal, con una roseta de siete pétalos

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4731 (lám. VI,6)

Dimensiones: 28 x 16 x 7 cm.

50. Fuste de columna decorado con una soga en relieve.

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4732

Dimensiones: 32 x 12 cm.

51. Fragmento de dintel decorado con una línea roja (lám. VII,5)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4733 ó 73/66/189

Dimensiones: 11 x 7 cm.

52. Fragmento de cornisa decorada con una línea roja y tres cuartos de círculo con los extremos enroscados en volutas rematadas por un trifolio (lám. VII,6)

N.º Inv. M.A.N.: 40/27/ARC/4734

Dimensiones: 33 x 19 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Adam, J.-P.
(1984): *La construction romaine. Matériaux et techniques*, París

Aguilera y Gamboa, E. de
(1909): *El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*, Madrid, Reed año 2000 por E. García Soto y C. Jiménez
(1987): *Arcóbriga*, edic. a cargo de M. Beltrán, Zaragoza

Argente, J.L.
(1991): Tiermes, la roca como base para la vivienda doméstica en época romana, *La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza
Argente, J.L.; Díaz, A.
(1994): *Tiermes IV. La Casa del Acueducto*, Madrid

Barril, M.
(1993): Colección Marqués de Cerralbo, *De Gabinete a Museo: Tres siglos de historia*, Madrid

Barton, I.M. [Ed.]
(1996): *Roman domestic buildings*, Exeter

Beltrán, M.
(1991): *La Colonia Celsa, La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza
(1996): La ciudad clásica en Aragón, *Difusión del Arte Romano en Aragón*, Zaragoza

Beltrán, M.; Mostalac, A.; Lasheras, J.A.
(1984): *Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza), I. La arquitectura de la "Casa de los Delfines"*, Zaragoza

Caballero, C.
(1997): El papel de la ciudad de Ocilis al comienzo de la Segunda Guerra Celtibérica, *Kalathos*, 16, Teruel

(1998): Un decálogo para proponer la ubicación de Arcobriga en Monreal de Ariza (Zaragoza), *El Miliario Extravagante*, 64, Cortes de la Frontera
(e.p.): *La ciudad y la romanización de Celtiberia*, Zaragoza

Caballero, L.
(1992): *Arcobriga, II: las cerámicas romanas*, Zaragoza

Conticello, B. et al.
(1990): *Rediscovering Pompeii*, Roma

Duby, G. [Dir.]:
(1980) *Histoire de la France urbaine*, París

Dunbabin, K.M.D.
(1994): The use of private space, *XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Tarragona

Durán, R.Mª.
(1991): La técnica constructiva de la llamada "casa-basílica" de Mérida, *La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza

Fuentes, Á.
(1991): Urbanismo privado y casas en Valeria, *La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza

García Merino, C.
(1991): La casa urbana en Uxama Argaela, *La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza

Gillani, G.; Vancetti, R.; García Merino, C.
(1994): Plintos de Uxama Argaela y su restitución tridimensional por ordenador, *Revista de Arqueología*, 160, Madrid

Gimeno, J.
(1991): *Estudios de arquitectura y urbanismo en las ciudades romanas del Nordeste de Hispania*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid

Guiral, C.
(1991): Pinturas romanas procedentes de Arcóbriga, II, *Caesaraugusta*, 68, Zaragoza

Guiral, C.; Mostalac, A.
(1989): La pintura mural romana de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza), *I Coloquio de pintura mural romana en Hispania*, Alicante

Hernández Vera, J.A.
(1982): *Las ruinas de Inestrillas. Estudio arqueológico*, Logroño

Iglesias, J.M.
(1994): El paisaje urbano doméstico de las ciudades en colina: el paradigma de Iuliobriga, *Hispania Antiqua*, XVIII, Valladolid

Lostal, J.
(1976): La reducción de la ciudad de Arcobriga según el Itinerario de Antonino, *Symposio de ciudades augústeas, II*, Zaragoza
(1980): *Arqueología del Aragón romano*, Zaragoza

Lucan, J.
(1988): Simetría y disimetría, *Arquitectura*, 273, Madrid

Meiggs, R.
(1973): *Roman Ostia*, Oxford

Mostalac, A.
(1996): Influencias de los estilos pompeyanos en la pintura romana en Aragón, *Difusión del arte romano en Aragón*, Zaragoza

Paris, P.
(1936): *Le Musée Archéologique National de Madrid*, París

Richardson, L.
(1997): *Pompeii. An architectural History*, Londres

Rimenschneider, U.
(1986): Pomejanische Ornamentbänder der Vierten Stils, *Boreas*, 9, Münster

Tovar, A.
(1989): *Iberische Landeskunde, II: Tarraconensis*, Baden-Baden

Vicente, J.; Punter, P.; Escriche, C.; Herce, A.I.
(1991): La Caridad (Caminreal, Teruel), *La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza

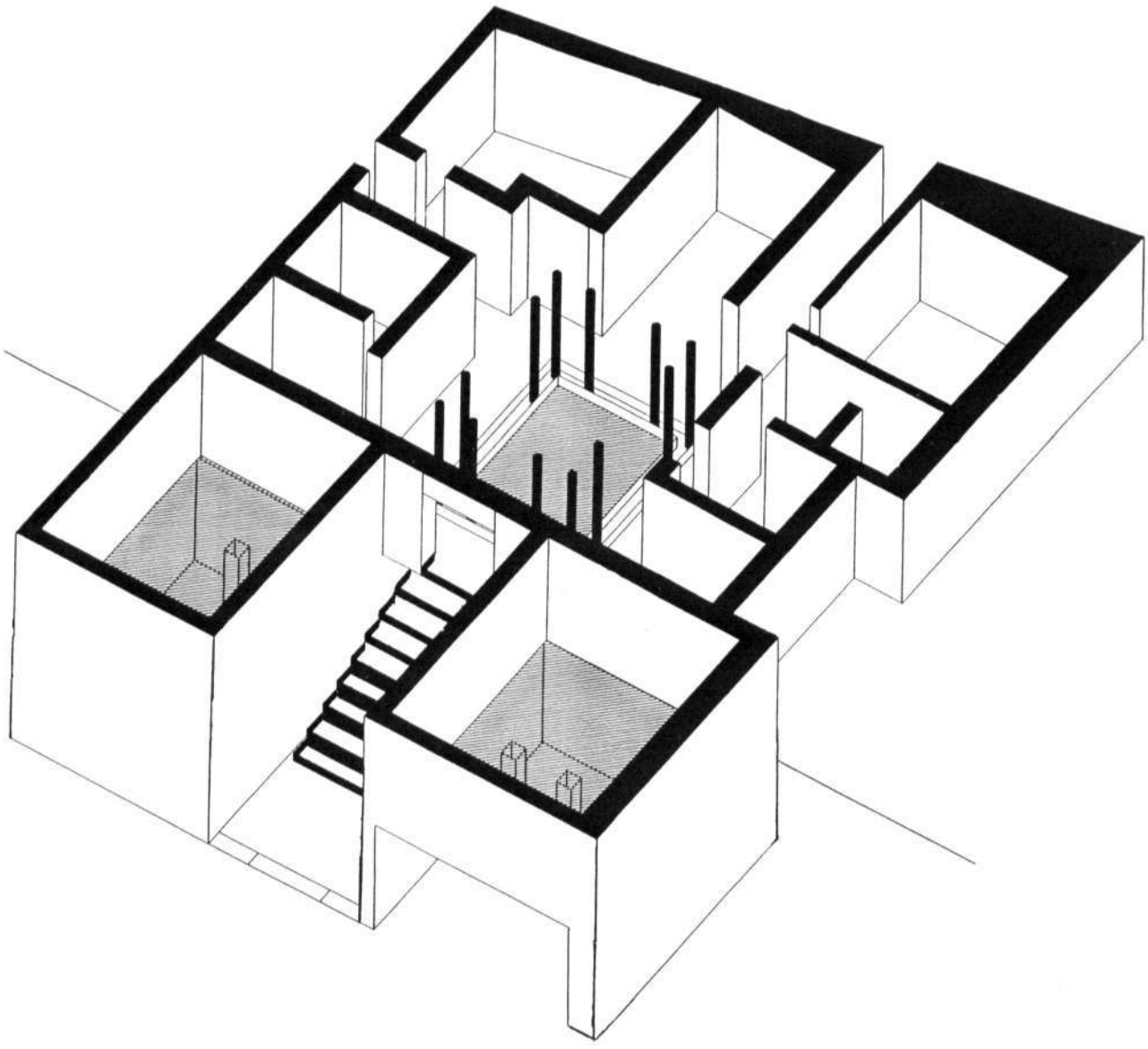


Lámina I. Pretorio de Arcobriga: planta (dibujo, C. Caballero)

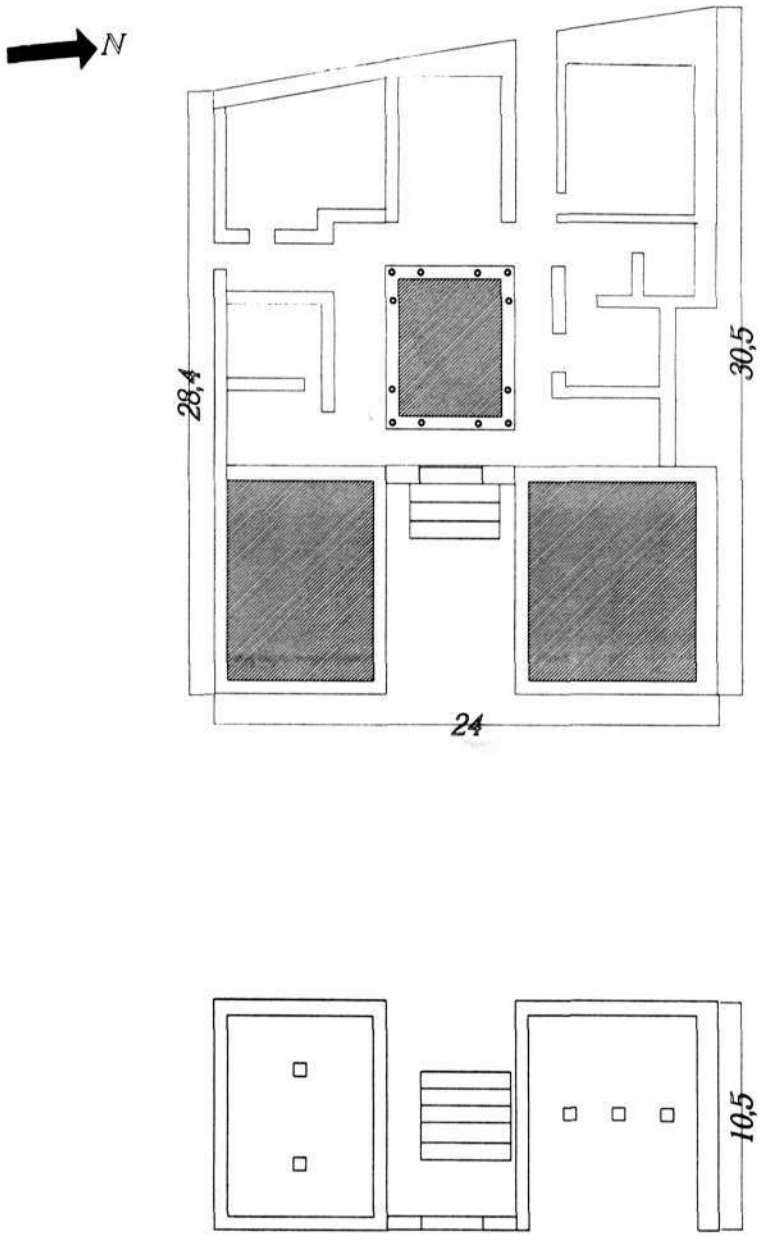


LÁMINA II.PRETORIO DE ARCOBRIGA: RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA (DIBUJO, C. CABALLERO)

Figura 1: 40/27/ARC/4683

Figura 2: 40/27/ARC/4684

Figura 3: 40/27/ARC/4865

Figura 4: 40/27/ARC/4689

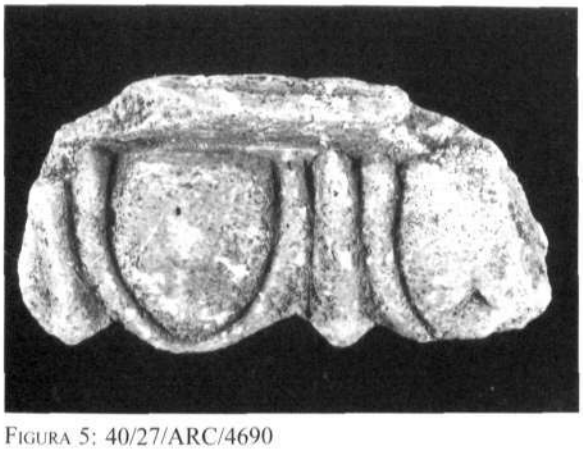


Figura 5: 40/27/ARC/4690

Figura 6: 40/27/ARC/4691

Lámina III. Capiteles (fotografías, Antonio Trigo MAN)

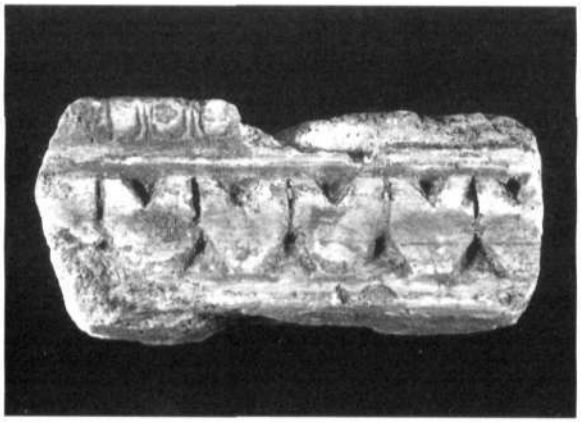


FIGURA 1: 40/27/ARC/4693

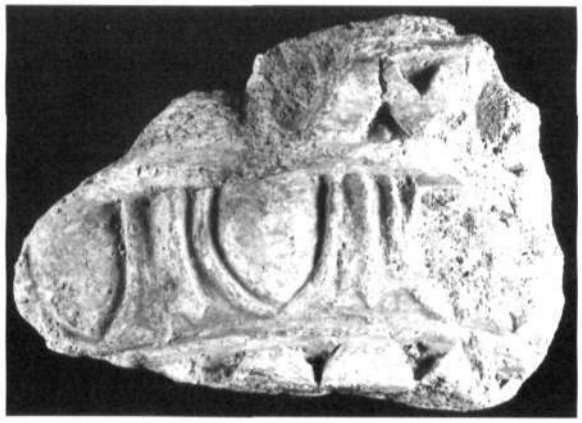


FIGURA 2: 40/27/ARC/4694

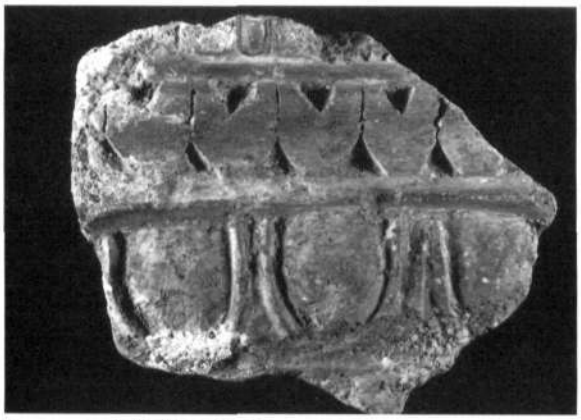


FIGURA 3: 40/27/ARC/4696

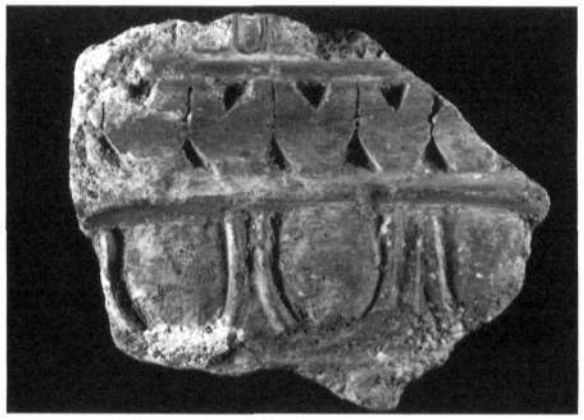


FIGURA 4: 40/27/ARC/4698

FIGURA 5: 40/27/ARC/4699

FIGURA 6: 40/27/ARC/4702

LÁMINA IV. CAPITELES (FOTOGRAFÍAS, ANTONIO TRIGO MAN)

FIGURA,1: 40/27/ARC/4705

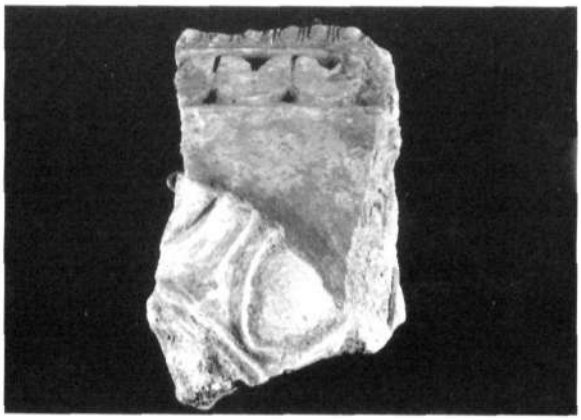


FIGURA 2: 40/27/ARC/4719

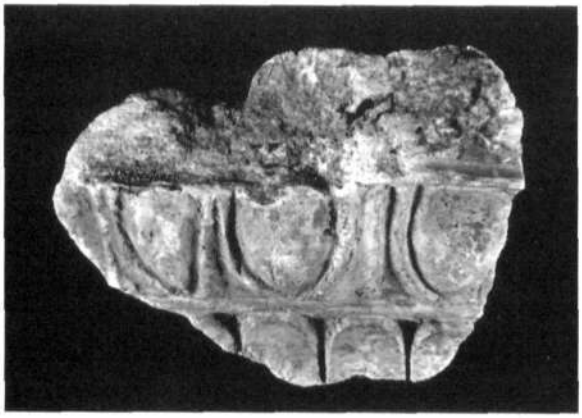


FIGURA 3: 40/27/ARC/4720

FIGURA 4: 40/27/ARC/4686

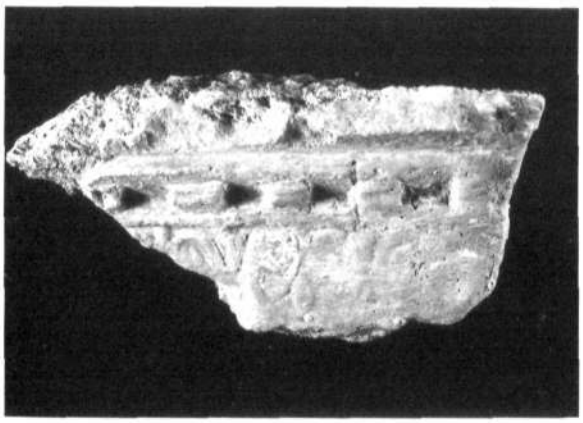
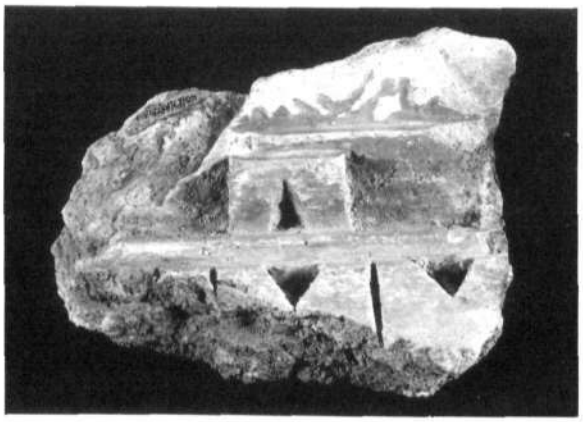


FIGURA 5: 40/27/ARC/4695



FIGURA,6: 40/27/ARC/4703

LÁMINA V, 1-3: CAPITELES V, 4 - 6 CORNISAS. (FOTOGRAFÍAS: ANTONIO TRIGO, MAN).

Figura 1: 40/27/ARC/4697

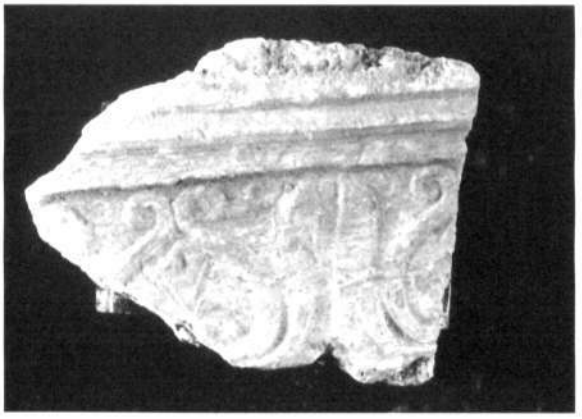


Figura 2: 40/27/ARC/4714

Figura 3: 40/27/ARC/4715

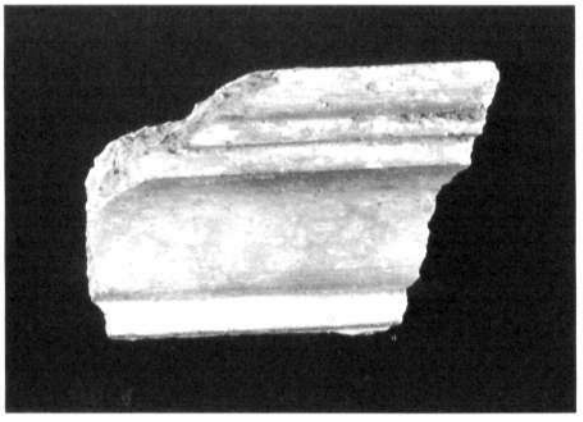


Figura 4: 40/27/ARC/4709

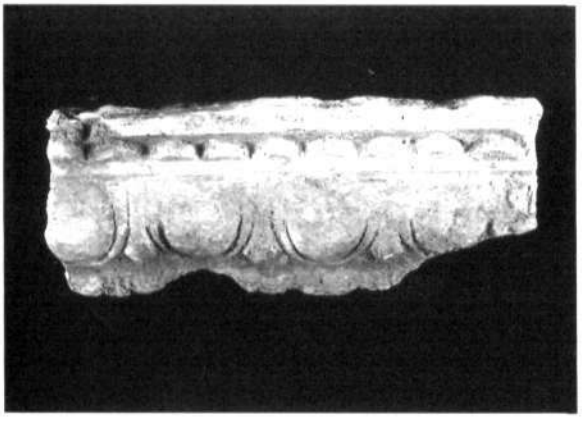


Figura 5: 40/27/ARC/4730

Figura 6: 40/27/ARC/4731

Lámina VI. Cornisas. (Fotografías: Antonio Trigo, MAN).

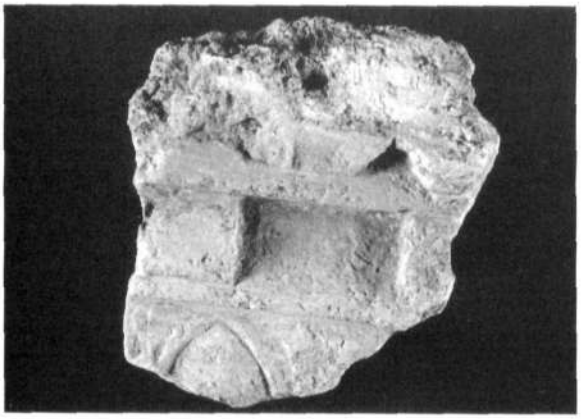


FIGURA 1: 40/27/ARC/4724

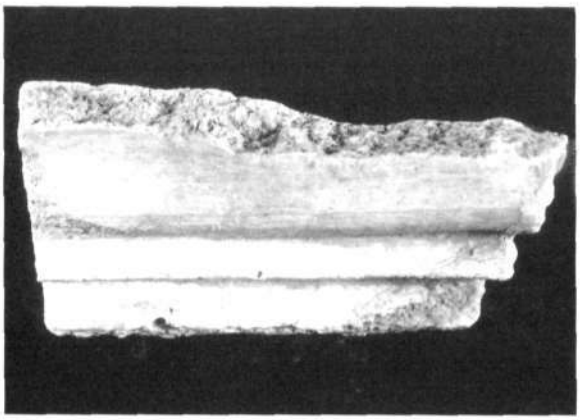


FIGURA 2: 40/27/ARC/4708

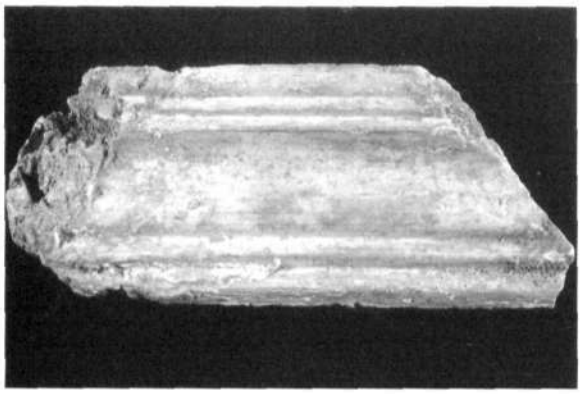


FIGURA 3: 40/27/ARC/4711

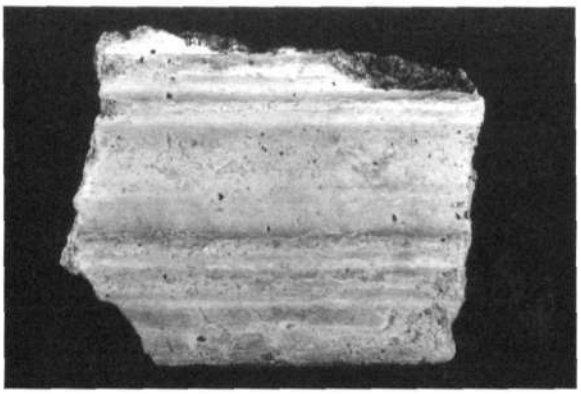


FIGURA 4: 40/27/ARC/4729

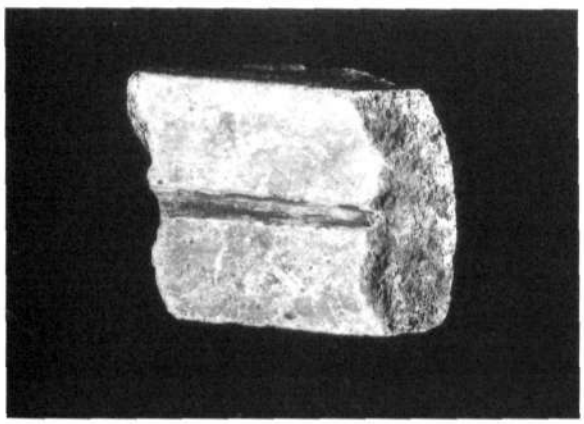


FIGURA 5: 40/27/ARC/4699

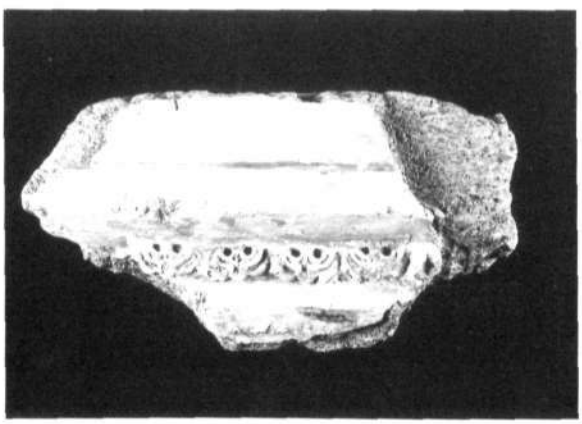


FIGURA 6: 40/27/ARC/4702

LÁMINA VII, 1-4: CORNISAS; 5 Y 6: DINTELES. (FOTOGRAFÍAS: ANTONIO TRIGO, MAN).

SEPULTURAS POSTROMANAS PREISLÁMICAS DE LOS PEDROCHES (CÓRDOBA) CON AJUARES CONSERVADOS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL[1]

ANA MARÍA VICENT ZARAGOZA

Ex-Directora del Museo
Arqueológico de Córdoba

RESUMEN

El presente trabajo trata de los materiales, prácticamente inéditos (cerámicas y vidrios), de la Col. Aulló, en el M.A.N., pertenecientes a sepulturas principalmente de los siglos VI y VII d.C. Éstas y otras piezas fueron descubiertas entre 1920 y 1934 en el sector E. de Los Pedroches (NE de Córdoba) por don Ángel Riesgo, arqueólogo aficionado, quien donó algunas de ellas a su jefe M. Aulló. Gracias a unos textos manuscritos de Riesgo es ahora posible reagrupar ajuares dispersos, identificar piezas, procedencias, sepulturas, etc. Por su extensión este trabajo sobre la Col. Aulló se publica en dos números del Boletín.

SUMMARY

This paper is an account of ceramic and glass vessels, almost unpublished, datable in the 6th and the 7th centuries AD, conserved in the Collection Aulló, MAN. These objets were founded in Los Pedroches (NE Córdoba) by Ángel Riesgo, amateur archaeologist, between the 1920 and the 1934.

I. CUESTIONES GENERALES

A. PROPÓSITO Y DIVISIÓN DEL TRABAJO

1. Doy a conocer en el presente artículo una serie de piezas de la Colección Aulló y una pieza aislada de la Colección Santa Olalla conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, que fueron descubiertas por don Angel Riesgo Ordóñez, entre 1922 y 1934, en el sector oriental de la comarca de Los Pedroches (NE de la provincia de Córdoba). Pertenecen a una parte de los ajuares de ciertas inhumaciones, excavadas por Riesgo, datables, pensamos, en los siglos VI y VII d.C. La temprana división de los materiales descubiertos entre varias colec-

[1] En la elaboración de este artículo he tenido muy en cuenta los inestimables consejos que Alejandro Marcos Pous me ha proporcionado respecto al orden de la exposición y matices de su redacción definitiva; me ha ayudado también en la medición de las piezas, y a él se deben los dibujos que publico. Me han dado toda clase de facilidades para estudiar las piezas conservadas en los almacenes del M.A.N. (Departamento de Medieval) los amables compañeros y amigos Ángela Franco, Luis Balmaseda, Isabel Arias y Concha Papí. La toma de fotos y su procesamiento ha sido realizada en el Servicio de Fotografía del M.A.N. (Departamento de Documentación, dirigido por Eva Alquézar). A todos ellos mi agradecimiento.

ciones con la consiguiente dispersión de ajuares más la carencia de datos aprovechables publicados sobre procedencias, contextos, etc., han determinado que los trabajos de Riesgo y las piezas por él halladas hayan sido prácticamente olvidados.

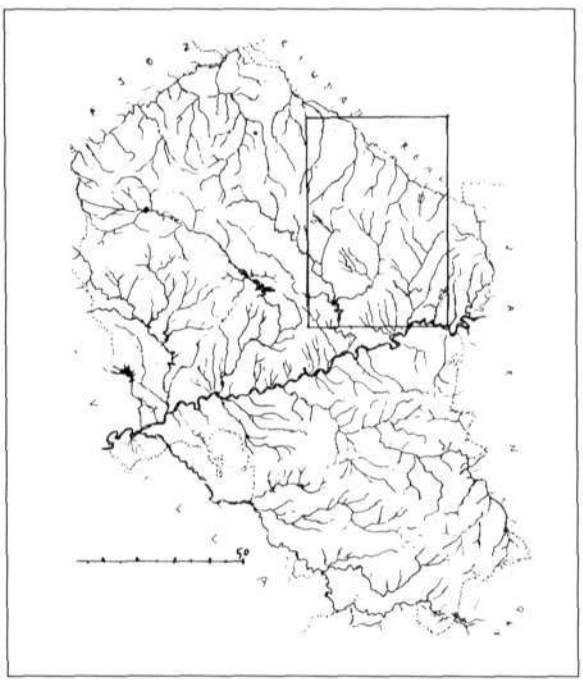


FIGURA 1. PROVINCIA DE CÓRDOBA. SITUACIÓN (RECUADRO DEL SECTOR AMPLIADO EN LA FIGURA 2.

2. Por mi parte insisto desde hace años, entre otras cuestiones y con los auxilios que luego diré, en el estudio y reconstrucción de la escasamente conocida actividad arqueológica de Ángel Riesgo en Los Pedroches, aunque limitándome a lo concerniente a los tiempos postromanos preislámicos. En lo que sigue ofrezco una muestra de este trabajo en curso, aplicado solamente a los objetos conservados en el M.A.N. de dicha época. Divido el artículo en dos partes, la segunda a publicar en el próximo número de este Boletín. En esta primera parte trataremos de las piezas del M.A.N., y sepulturas en que se hallaron, procedentes de tres zonas: a) Venta de los Locos, b) La Alcarria, c) Loma de la Higuera-Valpeñoso. Pero antes de entrar en materia me parece necesario, para mejor entendimiento del texto, dar primeramente una idea general de la actividad arqueológica desarrollada por Riesgo en Los Pedroches referente a las sepulturas que nos interesan, resumir las principales características de tumbas y ajuares, y, por último, exponer algunas notas de nuestro trabajo.

B. ACTIVIDADES ARQUEOLÓGICAS DE ÁNGEL RIESGO EN LOS PEDROCHES

1. Don Ángel Riesgo había adquirido inicialmente una cierta práctica en su Asturias de origen (interviniendo p. e., entre otras cosas, en la exploración del castro de Coaña), extendida luego, ya Ayudante de Montes, a la provincia de Segovia y seguidamente a la zona de Los Pedroches, a donde llegó destinado con la misión de combatir la grave plaga de orugas (la "lagarta peluda", *Lymandria dispar*) que infestaba unas 60.000 ha. de valiosos encinares. Ideador y director de la vasta operación fue el insigne ingeniero Don Manuel Aulló quien aplicó aquí, entonces por primera vez, unos métodos biológicos que alcanzaron espectaculares éxitos[2] de amplia resonancia internacional y que motivaron incluso la presencia en Los Pedroches de renombrados entomólogos extranjeros[3]. En esta campaña tuvo el Sr. Riesgo un importante papel bajo las órdenes de Aulló de 1921 a 1926 y, sin esa tutela, por los años 30, siempre con base en Villanueva de Córdoba. Su trabajo profesional procuró a Riesgo buenos amigos y un excelente conocimiento del terreno, circunstancias que le ayudaron mucho en sus actividades arqueológicas.

2. Las prospecciones y excavaciones de A. Riesgo afectaron a una serie de dólmenes y un

[2] Don Manuel Aulló Costilla (1883-1959), alicantino, profesor un tiempo de la Escuela S. de Ingenieros de Montes, fundó y dirigió laboratorios oficiales y revistas especializadas, ocupó cargos relevantes en la Administración y en organismos públicos y realizó importantes trabajos de investigación y campo. Sobre Aulló vid. Baragaño 1997.

[3] La agradecida población de Villanueva de Córdoba solicitó para M. Aulló en 1924 la Gran Cruz del Mérito Agrícola y más tarde le concedió el título de Hijo Adoptivo (Baragaño 1997, pág. 107), lo mismo que al Sr. Riesgo. Por unanimidad se dio el nombre de Manuel Aulló a una plaza de Villanueva de Córdoba (Ocaña Torrejón 1972, pág. 94).

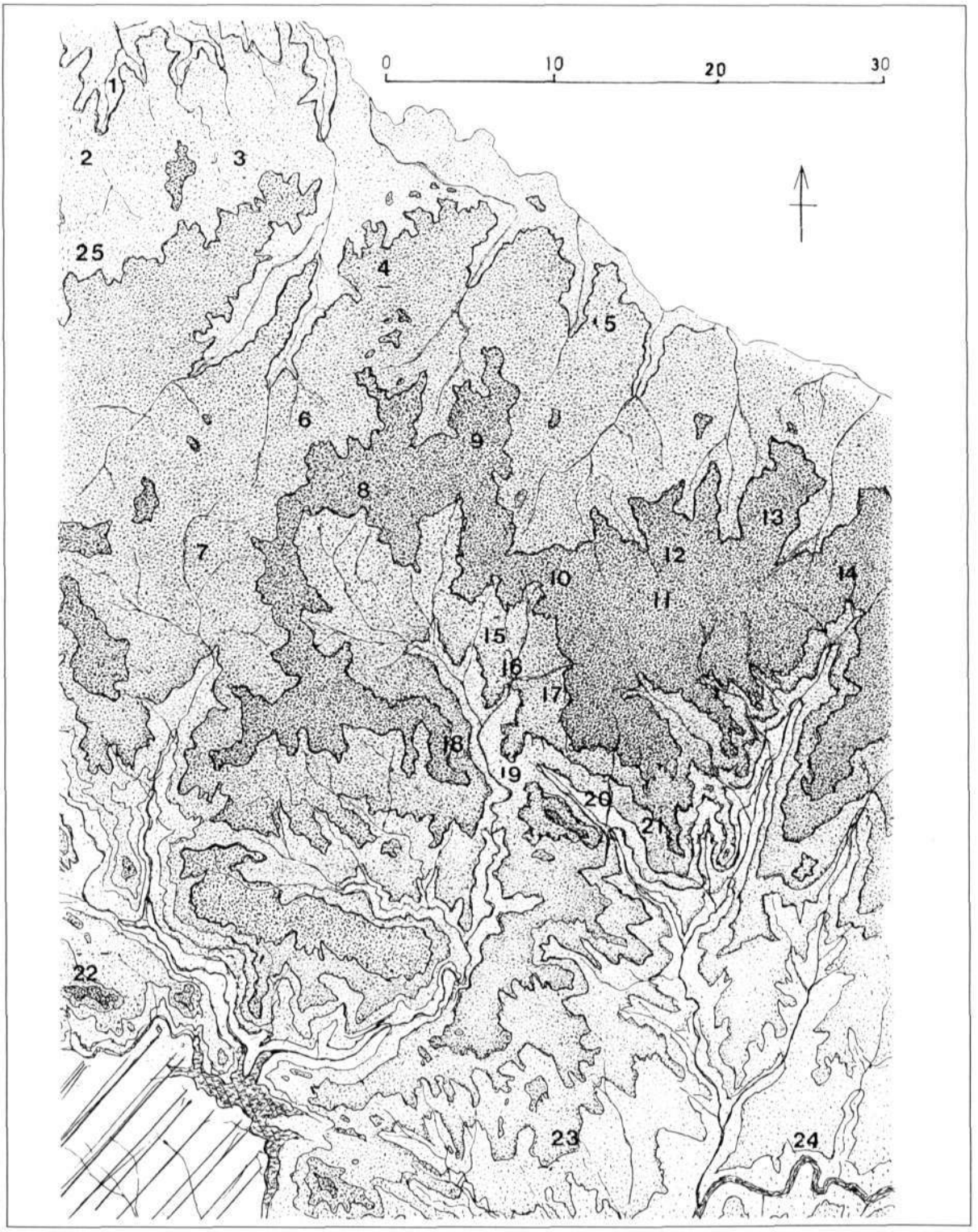


FIGURA 2. SECTOR ORIENTAL DE LOS PEDROCHES Y TRANSICIÓN (AL S.) AL VALLE DEL BETIS. CURVAS DE NIVEL DE 100 EN 100 M.; PUNTEADO MÁS OSCURO, 700-800 M.; PUNTEADO MÁS CLARO, 100-200 M. LOCALIZACIONES: 1. ANTIGUA SOLIA; 2. EL GUIJO, MUN.; 3. TORRECAMPO, MUN.; 4. CASTILLO DE ALMOGÁVAR; 5. CONQUISTA, MUN.; 6. EL SANCHO, SEPULTS.; 7. CERRO MOCICO, SEPULTS.; 8. VILLANUEVA DE CÓRDOBA, MUN.; 9. LA CHARQUITA, SEPULTS.; 10. AGUILILLAS, SEPULTS.; 11. NAVALAZARZA, SEPULTS.; 12. EL HENAR, SEPULTS.; 13. CERRO DEL ÁGUILA, SEPULTS.; 14. CARDEÑA, MUN.; 15. VENTA VELASCO, SEPULTS.; 16. VENTA DE LOS LOCOS, SEPULTS.; 17. HORNILLO, SEPULTS.; 18. LOMA DE LA ALCARRIA, SEPULTS.; 19. CHAPARRAL, SEPULTS.; 20. VALPEÑOSO, SEPULTS,; 21. LOMA DE LA HIGUERA, SEPULTS.; 22. OBEJO, MUN.; 23. ADAMUZ, MUN.; 24. MONTORO, MUN., ANTIGUA EPORA; 25. PEDROCHE, MUN. EN EL M.A.N. HAY PIEZAS DESCUBIERTAS EN 7, 10, 13, 16, 17, 18, 20 Y 21.

gran número de sepulturas de inhumación postromanas existentes en los términos municipales de Villanueva de Córdoba, Cardeña, Conquista, Torrecampo, El Guijo, Adamuz y N. de Montoro (Figs. 1 y 2). Para estos trabajos, realizados en días libres de su profesión, carecía Riesgo de autorización legal, hasta que la solicitó y obtuvo (1923) su jefe M. Aulló; por ello, aunque la actividad arqueológica continuó siendo privativa de Riesgo, redactó Aulló la correspondiente brevísima Memoria publicada en 1925. Este hecho administrativo, en cumplimiento de la Ley de Excavaciones de 1911 (y su Reglamento, de 1912), y también posiblemente otras razones, determinó que Riesgo cediera a Aulló algunas de las piezas que se iban descubriendo. Este es el origen de la Colección Aulló, hoy en el M.A.N., formada, pues, con parte de los materiales excavados por Riesgo hasta 1926. Las piezas conseguidas por la actividad de Riesgo en años posteriores quedaron en poder de su descubridor. Los objetos arqueológicos que regaló Riesgo a diversas personas son pocos; entre ellos se encuentra el de la colección Santa-Olalla, también en el M.A.N. como hemos dicho. A pesar de esta dispersión puede afirmarse que entre la Col. Aulló y la Col. Riesgo tenemos la casi totalidad de los materiales descubiertos por A. Riesgo. La col. Aulló ingresó en el M.A.N., ofrecida por su viuda, en 1964[4]. La de Don Angel Riesgo, tras unos intentos fallidos[5], fue finalmente adquirida por el Estado para el Museo Arqueológico de Córdoba[6]. La pieza donada a don Julio Martínez Santa-Olalla pasó al M.A.N. en 1973 con la entera col. del ilustre arqueólogo.

3. La citada Memoria (Aulló 1925) y tres artículos del excavador (Riesgo 1934, 1936, 1948) no informan de cuántos y cuáles lugares concretos excavó Riesgo, ni cuando lo fueron, ni qué se descubrió en cada caso, tarea que al parecer se dejaba para más adelante. Por fortuna el Sr. Riesgo anotó en dos libretas de campo los trabajos arqueológicos que realizó, ordenados por zonas geográficas. Una copia de estos manuscritos[7] me entregó, a instancias mías, la heredera de Don Ángel al adquirirse su colección. Lo referente a los dólmenes ha sido ya utilizado por varios investigadores, no así lo que interesa a las sepulturas postromanas[8]. Las notas manuscritas de Riesgo, lacónicas, con muchas imprecisiones, errores de interpretación y de cronología, y sin un estudio de monumentos y piezas, ofrecen, sin embargo, una inestimable ayuda para conocer en lo posible procedencias y materiales.

C. GENERALIDADES SOBRE SEPULTURAS Y AJUARES

1. La lectura o, mejor, estudio del manuscrito mencionado nos ha permitido saber que, en conjunto, en los años 1921-1924, 1926 y 1934, identificó Riesgo 320 sepulturas de inhumación

[4] La Colección Aulló, que comprende también algunas piezas de Segovia (principalmente celtibéricas), fue registrada cuidadosamente en el M.A.N. por don A. Fernández Avilés, en unos dobles folios a máquina.

[5] Visité a don Ángel en su casa madrileña de la Colonia de Ayudantes, con el fin de examinar su colección y persuadirle a que la cediera al Museo Arqueológico de Córdoba, por donación o por oferta de venta al Estado, o en depósito mientras decidía el procedimiento. Apegadísimo, lógicamente, a sus piezas, no quiso, o no pudo, desprenderse de ellas, rechazando muy amablemente cualquier fórmula propuesta. Por entonces visitó al Sr. Riesgo también el Dr. Thilo Ulbert, del Instituto Arqueológico Alemán, quien a continuación publicó trece piezas de la colección Riesgo que le servían de comparación con otras procedentes de El Germo en su memorable y definitivo estudio sobre este último yacimiento (Ulbert 1968, 395-397)

[6] En el Museo cordobés las piezas fueron inscritas en el libro de Registro por Antonio Montero y Pilar López. Posteriormente se ficharon individualmente con la colaboración de M.ª Dolores Valdés y Ana Ruiz.

[7] El texto de las "Libretas de Campo" se redactó en 1934, probablemente a base de datos realmente "de campo", anteriores. Los manuscritos originales se perdieron en el registro y saqueo que sufrió A. Riesgo en su casa de Madrid a comienzo de la Guerra Civil, pero consiguió reconstruir el texto. La hija de don Ángel me entregó una copia de esos textos reconstruidos. Parece que planos, dibujos o croquis acompañaban a las libretas, gráficos (o sus copias) que no me fueron consignados y que desconozco.

[8] En bloque, quizá en espera de mi estudio, el grupo de cementerios reconocidos por Riesgo en Los Pedroches se menciona en algunas publicaciones de S. Carmona dedicadas a las necrópolis de esta época (vid., p.e., Carmona 1997).

en diversos lugares de los municipios de Villanueva de Córdoba, Cardeña, Adamuz y Montoro. Menos algunas aisladas, talladas en el granito, las tumbas solían estar reunidas en pequeños cementerios, frecuentemente próximos a restos de reducidos núcleos de hábitat (villares).

2. La gran mayoría de las sepulturas está constituida por una fosa revestida de grandes losas verticales y tapada por otra gran losa o por varias. En alguna ocasión cita Riesgo sepulturas con paredes de mampostería, a veces mezclando trozos de ladrillo, cubierta de tégulas (¿horizontal?, ¿a capuchina?). Al tratar de la zona del Cerro de las Aguilillas, en la segunda parte de este artículo, indicaremos y discutiremos la tipología y cronología que asigna Riesgo a estas sepulturas.

3. De las 320 sepulturas halladas 170 habían sido profanadas, es decir, más de la mitad del total. Las 150 restantes, halladas intactas, fueron excavadas por Riesgo[9], descubriéndose piezas de ajuar en 98 tumbas, o sea, en el 66%. Aunque el ajuar de alguna sepultura ofrece una sola pieza y rara vez tres, parece que se tendía a que el ajuar se compusiera de dos piezas: por una parte un jarro y por otra una escudilla o plato hondo u ollita. El jarro es el recipiente adecuado para contener y servir líquidos, mientras la escudilla lo es para contener y comer alimentos sólidos o pastosos. Con frecuencia una composición mínima semejante se observa en otros cementerios. El jarro es siempre de barro cocido; la escudilla o plato, en cambio, puede a veces ser de vidrio, y hallarse preferentemente en sepulturas de mujeres[10].

D. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE NUESTRO TRABAJO

1. Don Ángel Riesgo, persona ordenada, tuvo el cuidado de numerar las piezas que iba encontrando, tanto las que se quedó como las que cedió. Estableció como varias series de objetos según su materia prima principalmente, cada una con su numeración correlativa propia. Estos números aparecen en su manuscrito y en las etiquetas que a veces se conservan en la pieza. En la Memoria redactada por Aulló el corto texto se acompaña de varias láminas (láms. VI a X) con pequeñas fotos de 38 y piezas sin la valiosa numeración de Riesgo, pero con la altura, expresada en metros, consignada bajo la foto de cada objeto. Gracias a esta doble serie de datos me ha sido factible identificar pacientemente muchas piezas, tarea dificultada en bastantes casos por la pérdida de etiquetas, y basada sólo en el manuscrito para los hallazgos posteriores a la publicación citada. Renuncio, por lo complejo, a dar más detalles de esta larga labor de identificación, fundamental para cualquier trabajo posterior y su aprovechamiento arqueológico-histórico.

2. En las descripciones que luego ofrezco de cada pieza del M.A.N., pensadas como fichas, he mantenido el número dado por Riesgo. La mayoría de ellas aparecen fotografiadas en la Memoria de 1925. No numeró Riesgo las tumbas que exploró; el número de tumba que se indica en nuestro trabajo pertenece al de la ordenación efectuada por nosotros de todas las sepulturas exploradas por Riesgo, violadas o intactas, con o sin ajuar, siguiendo el orden de zonas y fechas de descubrimiento. Este mismo orden, por zonas geográficas y fechas, que refleja el de las exploraciones de Riesgo, es el que adoptamos a continuación. Advertimos, de nuevo, que no tratamos ahora, en cada zona considerada, de las sepulturas con materiales conservados fuera del M.A.N., ni de otros enteros sectores sin piezas en el M.A.N.

II. LA ZONA DE VENTA DE LOS LOCOS

La zona de Venta de los Locos (fig. 2, n. 16) se halla situada al SO del término municipal de Cardeña, en un lugar colindante con los de Villanueva de Córdoba, Adamuz y Montoro. Por allí pasaba un viejo camino entre Montoro y Villanueva de Córdoba, calcando el trazado de una

[9] Don Estebán Márquez Trigueros, director del Museo de Torrecampo, ha añadido recientemente un buen número de sepulturas de esta clase a las identificadas por Riesgo (Márquez 1985 y 1993).

[10] La relación de estos vidrios con sepulturas femeninas en territorio alamánico es defendida también por Ursula Koch (Koch 1988).

vía romana que de *Epora* (Montoro), antiguo municipio en la vía Augusta sobre el Betis, se dirigía a *Solia* (Majada la Iglesia-N.ª S.ª de Tres Cruces, término municipal de El Guijo)[11].

A. LAS SEPULTURAS

1. En 1921 y 1922 don Ángel Riesgo hizo prospecciones en terrenos de esta zona. Halló y excavó un total de 22 sepulturas de inhumación entre las que se cuentan las primeras que encontró Riesgo en Los Pedroches.

Los jarros, respectivamente, de las T.1 y T.2 son también los primeros de este tipo descubiertos por Riesgo y asimismo las primeras piezas cedidas a Aulló.

2. *La sepultura n.º 1,* donde se encontró el jarro n.º1 (en el M.A.N.), fue descubierta en marzo de 1921, en la finca de Miguel Muñoz. Estaba formada, según el ms. de Riesgo, "por losas colocadas verticalmente, cubierta por grandes piedras de corte natural o irregular, junturas retocadas con piedras"; no da medidas ni más detalles.

3. El texto referente a la sepultura n.º 2, con otro jarro (en el M.A.N.), es aún más escueto: "junio de 1921. Sepultura igual a la anterior, en finca colindante, descubierta por el arado; explorada por mí (...), está en el centro de la finca". Siguió Riesgo explorando once sepulturas más (T.3-13), violadas o intactas; las piezas que aquí obtuvo se hallan hoy en el Museo Arqueológico de Córdoba.

4. La sepultura n.º 14 pertenece a un grupo con tres juntas y otra aislada, descubierto el 3 de abril de 1921 en un lugar situado "entre el Cerro de los Añorones y Venta de los Locos". Las cuatro sepulturas tenían "igual forma que las anteriores". Tres de ellas, T. 14, 15 y 16, eran "contiguas, paralelas". La aislada, T. 17, se encontraba a unos 3 m. a la derecha de las tres citadas y en dirección casi perpendicular a ellas. Vid. Croquis. *La sepultura n.º 14*, 1.ª del grupo, con piezas en el M.A.N., apareció en el centro de las tres. Ligeramente trapezoidal, tenía 200 cm. de longitud, 90 y 80 cm. de anchura, respectivamente, en cabecera y pies, y 70 cm. de profundidad interior; se cubría con una sola losa de grandes dimensiones. Contenía dos esqueletos "completamente descompuestos", según Riesgo los de un hombre y de una mujer. El hombre reposaba "boca arriba, con los miembros extendidos"; la mujer se depositó a la izquierda del hombre "acostada sobre su lado derecho, replegados sus brazos hacia su cabeza y ésta sobre el pecho del varón". Señala que "bajo la cabeza de la hembra" se descubrió un "arete o zarcillo", pero no dice en qué punto concreto de esta sepultura se hallaba el plato de vidrio.

[11] Esta vía romana, no citada en fuentes antiguas, ha sido identificada y descrita por E. Melchor Gil (Melchor 1995, 158-161).

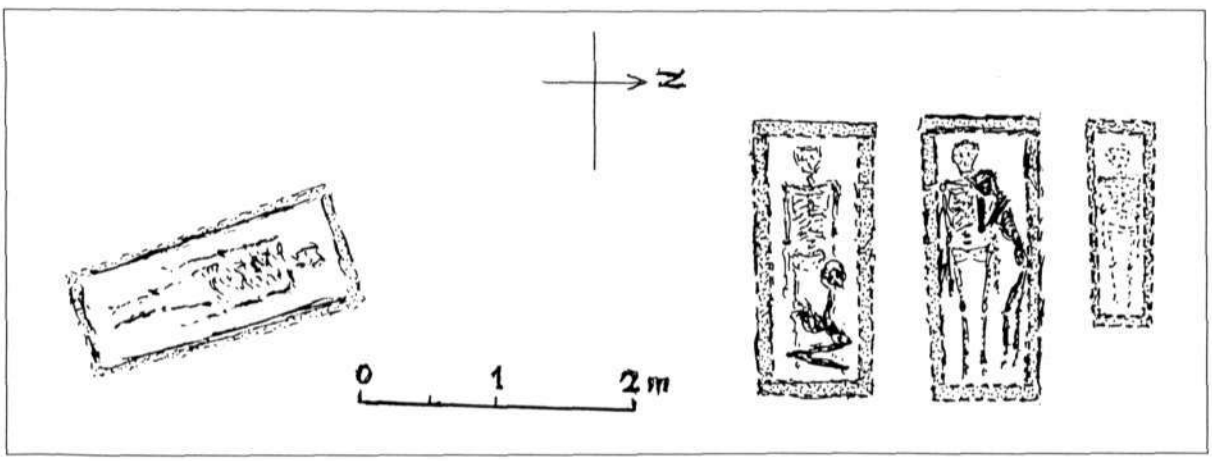


FIGURA 3. RECONSTRUCCIÓN DE UN GRUPO FAMILIAR DE SEPULTURAS, CON LA DISPOSICIÓN DE LOS ESQUELETOS, DESCRITO EN EL TEXTO MS. DE A. RIESGO.

5. *La sepultura n.º 15* ó 2.ª del grupo, estaba a "la izquierda de la anterior". Era de niño, pues medía 150 cm. de long., 50 cm. de ancho en cabecera y 40 cm. en los pies, por 50 cm. de profundidad. No quedaban ya restos del esqueleto. Recogió Riesgo en esta inhumación una vasija con "forma de cacerola, que obsequié a D. Vicente Brú"; como la pieza se conserva en el M.A.N. es seguro que el ingeniero Brú la regaló luego a su colega Aulló.

6. *La sepultura n.º 16,* la 3.ª del grupo, se descubrió a la derecha de la primera. Su cubierta era de una sola losa. La tumba medía "200 x 90 x 70" cm., igual que la 1.ª o central, y contenía asímismo dos esqueletos: "el hombre boca arriba, miembros extendidos, y la hembra acurrucada a los pies de la sepultura, de la que se desprendió la cabeza, que rodó hasta la altura de la cadera del hombre". Añade Riesgo que los huesos "se descomponían al tocarlos, pudiendo recoger solamente la parte superior de una calavera". El doble enterramiento tenía como única pieza de ajuar un plato de vidrio, tan "completamente roto" que "no se recogió", dándole Riesgo el n.º00 de su serie de platos de vidrio. *La sepultura n.º17*, aislada, a la derecha del grupo de tres, carecía de ajuar y los restos humanos habían desaparecido ya por descomposición.

7. Al mes siguiente del mismo año, mayo de 1922, descubrió Riesgo en la finca de Machaca, de esta zona de Venta de los Locos, cinco inhumaciones más, todas sin ajuar. Son los últimos trabajos arqueológicos de Ángel Riesgo en la zona de Venta de Locos.

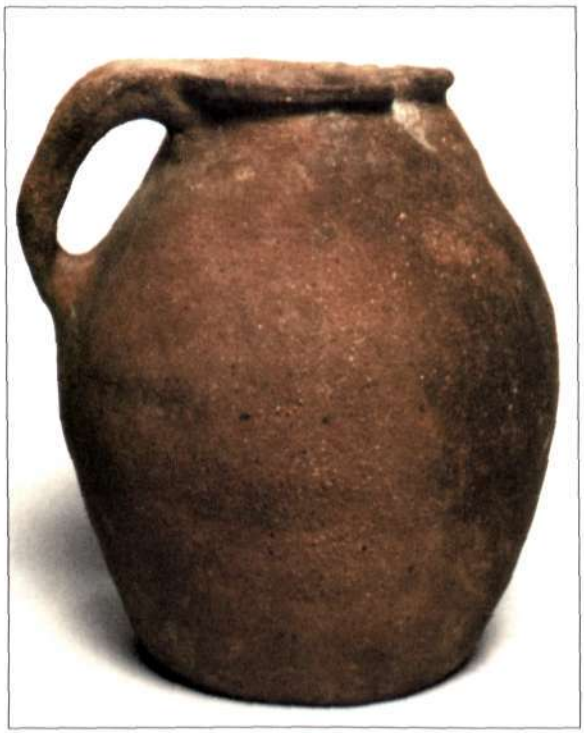
8. Antes de tratar de las piezas procedentes de esta zona conservadas en el M.A.N., me ha parecido de un cierto interés volver la atención al citado pequeño grupo de sepulturas, con el propósito de discutir algunas afirmaciones de Riesgo y manifestar nuestra opinión alternativa. En principio y a primera vista, ese grupo de tres tumbas contiguas y paralelas debe sin duda constituir un enterramiento para personas ligadas por estrechos vínculos sociales de naturaleza muy probablemente familiar. En la 1.ª sepultura, la central, T. 14, debemos ver con Riesgo una doble inhumación de hombre y mujer, ésta identificada como tal por el arete; además, el hallazgo aquí de un plato vítreo quizá nos lleve a la misma conclusión, pues hemos observado que esta clase de plato es muy propia de sepulturas femeninas en Los Pedroches. Nos hallamos, por tanto, ante la sepultura de un matrimonio, idea que se fortificaría por la existencia inmediata a su lado de una sepultura infantil. Cabría igualmente pensar que los cónyuges murieran y se enterraran a la vez, víctimas de un mismo hecho (¿epidemia?, ¿contagio letal?), y que ella fuera depuesta en la romántica posición descrita por Riesgo. Pero es también posible que el varón falleciera primero y que, tiempo después, enterraran a la mujer echada de lado en el estrecho espacio disponible junto a los restos de su marido. En cualquier caso quedaría sin explicar el que la mujer doblara sus brazos llevando las manos hacia la cabeza.

9. A la derecha de esta sepultura se encontraba la T. 16, igual en medidas a la anterior, como si ambas se hubieran construido y preparado a la vez, y también ocupada por una doble inhumación. El texto de Riesgo dice que los esqueletos pertenecían a un hombre y a una mujer, sin aducir prueba objetiva alguna y basado en una interpretación intuitiva y algo novelera de la posición en que se enterrarían los cadáveres. En teoría, sin más datos, podrían ser dos hombres o dos mujeres; o, precisamente, un hombre y una mujer, es decir, un matrimonio, como es lo más corriente y natural ante una sepultura con dos esqueletos. Aún así no sabríamos determinar si los huesos encontrados hacia los pies de la fosa correspondían al varón o a la hembra, sin su previo estudio antropológico; suponer que fueron los de ella y deducir de ahí que la enterraran "acurrucada" a los pies de él es fruto imaginativo que inconscientemente parece depender de ideas preconcebidas acerca de la situación socio-familiar de la mujer en tiempos pasados. Examinando la cuestión detenidamente podemos llegar a una reconstrucción algo distinta y más coherente de esta peque-

ña historia. Proponemos que bastante tiempo después de la deposición de una persona difunta en esta sepultura se procedió a enterrar en ella una segunda, apartándose entonces los restos óseos de la primera hacia los pies de la tumba. Esta reunión y apartamiento de restos anteriores ocurre hoy continuamente y también se documenta arqueológicamente no rara vez, y en el mismo lugar, al excavar antiguas inhumaciones. Esta práctica corriente descarta la visión de la mujer "acurrucada" a los pies del marido. En las siguientes deducciones tiene un papel determinante el vidrio roto hallado en la sepultura. Recordemos, a propósito, que esta sepultura, protegida por una gran losa de cubierta, se encontró intacta, inviolada, circunstancia que favorece la buena conservación de las piezas vítreas, como se observa en casos parecidos. Sin embargo y contra lo previsible, el plato de vidrio se descubrió "completamente roto". Que en una tumba intacta se encontrara tan rota la pieza de vidrio indica que su fragmentación ocurrió antes del cierre definitivo de la fosa, seguramente al efectuar el entierro de la última persona fallecida y remover todos los restos óseos de la primera. Lo cual demuestra también que el vidrio acompañaba a la primera inhumación y que ésta correspondía a una mujer (debido a la citada preferente relación entre el plato de vidrio y las sepulturas). Por tanto, en esta tumba, se enterró primeramente una mujer y luego un hombre que sería, como hipótesis más natural, su marido. Pero es imposible determinar la naturaleza de la relación o grado de parentesco entre esta pareja y la de la sepultura anterior, aunque la completa igualdad de medidas de ambas tumbas, su rigurosa contigüidad y la existencia de otra infantil permiten deducir que nos hallamos ante un modesto cementerio familiar formado por las inhumaciones de dos matrimonios y de un niño. En ocasiones halló Riesgo varios enterramientos juntos indudablemente familiares también, pero la mayoría de las veces al citar grupos de sepulturas no da detalles significativos para concluir nada seguro al respecto, aunque, sin embargo, también puede intuirse que tendrían una función parecida a aquéllos. Observó Riesgo, además, el binomio villares-sepulturas de manera que la presencia de restos constructivos (villares), siempre más visibles que los enterramientos, le servía de acicate para prospectar el terreno en busca del correspondiente cementerio.

B. AJUARES EN EL M.A.N.

1. *Jarro de barro cocido.* Riesgo n.º 2. Col. Aulló. M.A.N. N.º Inv. 39281. Descubierto en la finca de Miguel Muñoz, zona de Venta de los Locos, término municipal de Cardeña (Córdoba), marzo de 1921. T. N.º 1, única pieza en esta sepultura.



En su forma se aparta un poco de los jarros corrientes. Presenta una boca muy ancha, casi trilobulada, con reborde saliente alrededor y una ligera depresión avanzada (no un pico) que sirve de vertedor. Asa, vertical proporcionalmente corta, desde el labio hasta la parte más alta de la panza, decorada en su lomo con una serie de ligeras impresiones. Base plana. Pasta de color ocre claro, con inclusión de arenillas. Engobillo de color variado según zonas: ocre pardo y verde gamuza. Buen estado de conservación.

Alt.: 21 cm.; anch. máx.: 17.5 cm.; diám. base: 115 cm.; anch. boca: 10.5 cm.
Aulló, 1925, lám. VII, 1.

2. *Jarro de barro cocido* n.º 3. Col. Aulló. M.A.N. N.º inv. 39283. Descubierto en junio de 1921, en la zona y finca anterior. T. 2.

Cuerpo esferoidal sobre base plana, cuello bastante estrecho y alto, con boca trilobulada, y asa inclinada desde el labio al hombro de la panza. Pasta de color rojizo con algunas zonas grises y mucha proporción de arenillas de varios tamaños. Engobillo semiperdido. Buen estado de conservación.

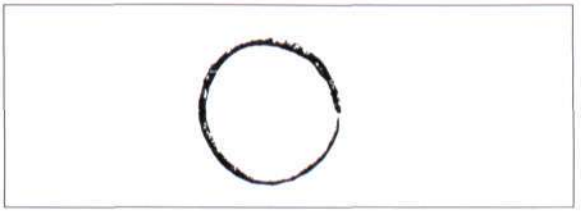
Alt.: 17.5 cm.; diám. base: 11.15 cm.; anch. máx.: 17.70 cm.; anch. cuello: 5.16 cm.
Aulló, 1925; lám. IX, 1.

3. *Plato o escudilla de vidrio.* Riesgo n.º 1. Col. Aulló, M.A.N. N.º Inv. 39370. Descubierto entre Venta de los Locos y el Cerro de Los Añorones, término municipal de Cardeña (Córdoba) el 3 de abril de 1922. En la T. 14, como la pieza siguiente.

Forma troncocónica invertida, labio ligeramente reentrante y engrosado a fuego, base muy poco levantada en su centro, con restos de puntal roto no salientes. Vidrio de color verde claro con escasas vacuolas. Hallado completo llegó roto al M.A.N. recompuesto. Falta ahora algún fragmento de pared. Pertenece a una serie de platos cuyos mejores ejemplares se han hallado en Los Pedroches (vid. más adelante), posiblemente s. VI-VII d.C.

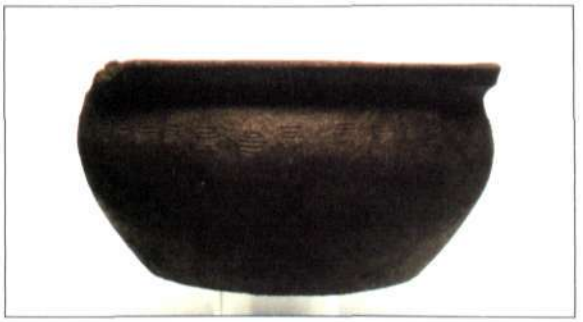
Alt.: 3.9-4.6 cm.; diám. borde: 18.2-18.6 cm.; diám. base 6.0 cm;
gr.: 0.08-0.13 cm.
Aulló, 1925, lám. VI, abajo, centro; A. Marcos y A.M. Vicent, 1998.

4. *Zarcillo de oreja o arete* n.º 1 de Riesgo. Col. Aulló. M.A.N. N.º Inv. 39480. Descubierto en la tumba anterior.



Cobre o bronce, forma circular con un extremo muy delgado y en punta para entrar en el otro extremo y cerrar el aro.
Diám.: 3.80-3.76 cm.;
Gr. máx.: 0.28 cm.
Aulló, 1925, lám. IV, 2.

5. *Cuenco de barro cocido.* Riesgo, n.º 25. Col. Aulló. M.A.N. N.º Inv. 39282. Descubierto en el lugar y fecha de las dos piezas anteriores, como única pieza de la T. 15, infantil.



Cuerpo globular aplanado, de proporción baja, sobre base plana; boca exvasada con labio saliente en cinta casi vertical al exterior. El hombro se decora con una sucesión horizontal de improntas aisladas más o menos ovoidales rellenas con cinco líneas paralelas en relieve. Pasta de color ocre claro con abundante arenilla de granos bastante pequeños, muchos de ellos blanquecinos y otros oscuros y también con cristalitos brillantes; fractura con aspecto de galleta roída. Superficie cubierta por un engobe de la misma pasta, alisado no muy regular, de color ocre, pardo o verde, según zonas; por el interior lleva el labio engobe alisado y menos alisado en la pared; el fondo presenta superficie áspera. Conservación buena menos en el labio que tiene varias roturas.

Alt.: 8.5-8.6 cm.; diám. boca: 17.2 cm.; diám. máx. 15.8 a la alt. de 5.3; diám. base: 11 cm.; gr. medio pared: 0.6; gr. fondo: 1.2. Aulló, 1925, lám. VIII, 5.

III. ZONA DE LA LOMA DE ALCARRIA

La zona de La Alcarria (fig. 2, n.º 18) se halla situada al NE del término municipal de Adamuz, próxima al SE del término municipal de Villanueva de Córdoba y cercana también al NO del término municipal de Montoro.

A. LAS SEPULTURAS

1. Entre 1921 y 1932, sobre todo en los años 1921 y 1922, prospectó don Angel Riesgo en esta zona más de treinta sepulturas, casi la mitad ya profanadas. Muchas de ellas se hallaban reunidas en grupos de tres o cuatro tumbas constituyendo probablemente áreas funerarias familiares próximas a reducidos restos de hábitat (villares). Todas las piezas descubiertas en sepulturas de esta zona quedaron en poder de Riesgo menos una regalada a M. Aulló, hoy en el M.A.N.

2. En mayo y junio de 1921 encontró Riesgo en la ladera NE de La Loma de la Alcarria un primer grupo de inhumaciones, todas violadas, a pocos metros de un villar, y otro pequeño grupo con tumbas intactas pero sin ajuar.

3. En diciembre de 1921, en la mencionada ladera y cerca de un villar excavó Riesgo una sepultura, T. 32, en presencia de los ingenieros Aulló y Brú, hallando un jarro que cedió a Aulló, ahora en el M.A.N. De las otras dos tumbas contiguas a la anterior exploró Riesgo sólo sus cabeceras, pues los ingenieros, dice, "no tenían paciencia", completando su excavación al año siguiente, 1922, y encontrando de nuevo un jarro. En 1923 volvió allí mismo reexcavando una cuarta sepultura, T. 35, de la que un labrador había sacado otro jarro, descubriendo un completo cráneo (Aulló, 1925, lám. XIII, a la izq.) luego publicado por el antropólogo don Francisco de las Barras de Aragón. Así pues, el citado jarro del M.A.N. se encontró en una sepultura que formaba parte de un pequeño cementerio anexo a un villar.

4. A lo largo de 1922, 1924, 1925 y 1932 siguió Riesgo explorando más sepulturas en terrenos de La Loma de la Alcarria, casi siempre y como anteriormente reunidas en pequeños grupos inmediatos a reducidos villares. Ninguna de las piezas halladas en esas tumbas se conserva en el M.A.N.

B. AJUARES EN EL M.A.N.

Como ya hemos indicado, en el M.A.N. sólo hay una pieza de esta zona:

6. *Jarro de barro cocido,* Riesgo n.º 1. Col. Aulló, M.A.N., N.º Inv. 39280. Descubierto en diciembre de 1921, en la T. 32 de un pequeño cementerio.

Cuerpo ovoidal de proporción alta y base plana; cuello ancho con boca ligeramente trilobulada de labios algo rotos; asa vertical de boca a hombro. Pasta de color pardo claro verdoso y gamuza, con abundantes arenillas de cuarzo

blanco, y otras de facetas cristalinas algo oscuras. Superficie exterior alisada y suave en los sectores donde se conserva el engobillo y áspera como lija donde se ha perdido. Factura con irregularidades. Buena conservación.

Alt.: 21.5 cm.; diám. base: 9.5 cm.; diám. máx.: 15.8 cm.; diám. cuello: 8.4 cm.
Aulló, 1925, lám. VII, 3.

IV. ZONA DE LOMA DE LA HIGUERA-VALPEÑOSO

Se encuentra esta zona (fig. 2, n.os 20 y 21) en el rincón NO. del término municipal de Montoro, lindando con los de Cardeña, Villanueva de Córdoba y Adamuz; donde termina el batolito de Los Pedroches, y ya con terrenos abruptos, de laderas muy pendientes y valles profundos, como el de Valpeñoso por cuyo fondo discurre un viejo camino que de Montoro, al SE, va a Villanueva de Córdoba y se prolonga hacia el NO, antigua vía romana de *Epora* a *Solia*, ya citada.

A. LAS SEPULTURAS

1. Por las laderas occidentales de Valpeñoso descubrió Riesgo en 1922 un importante villar que tenía cerca varias sepulturas. En el mismo 1922 y, después, en 1924, encontró muchas sepulturas más en distintos puntos de Valpeñoso, laderas de la Loma de la Higuera y en la parte alta amesetada de esa loma, frecuentemente formando pequeños grupos. La mitad de esas tumbas habían sido profanadas y expoliadas. Nueve de las que excavó no tenían ajuar. Una de las excavadas contenía restos de dos esqueletos, posiblemente matrimonio pues en ella se descubrió un arete. En otra, T. 71, gemela de la de un niño (profanada), se encontró una olla, donada a Aulló, ahora en el M.A.N. La sepultura n.º 77, gemela de otra, produjo un jarro y un plato de vidrio, también cedidos a Aulló y en el M.A.N. De otra más de las excavadas, T. 78 (de un grupo de tres tumbas), extrajo una escudilla que regaló, igualmente, a Aulló y se conserva en el M.A.N. Todas las sepulturas que exploró Riesgo, violadas o intactas, eran de losas.

B. PIEZAS DE AJUAR EN EL M.A.N.

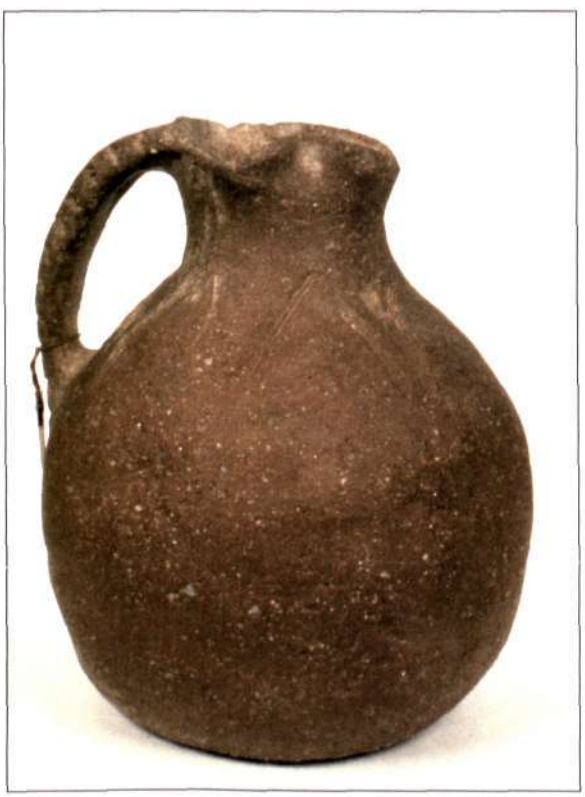
7. *Ollita de barro cocido*, Riesgo n.º 8. Col. Aulló, M.A.N. N.º Inv. 39285. Descubierta en la Loma de la Higuera-Valpeñosos (Montoro); hallada en la T. 71.

Cuerpo globular ligeramente achatado, sobre base plana, y cuello algo estrangulado con labio vuelto al exterior. Decorada en el hom-

bro por un zig-zag continuo de ángulos muy agudos. Pasta de color oscuro y pardo, con abundantes arenillas. Superficie exterior, con engobillo, algo irregular y áspera, de color pardo oscuro y casi negro en algunas zonas. Conservación buena, salvo en la panza con una perforación producida quizá por un golpe de piqueta.

Alt.: 10.0 cm.; diám. base: 9.0 cm.; diám. boca: 10.5 cm.; diám. máx.: 12.2 cm; gr.: 0.5 cm.
Aulló, 1925, lám. VIII, 6.

8. *Jarro de barro cocido,* riesgo, n.º 27. Col. Aulló, M.A.N., N.º Inv. 39367. Descubierto con la pieza siguiente en la ladera NE de La Loma de la Higuera, T. 77.



Cuerpo globular de panza ancha y hombro bastante alto; base plana; cuello de sección horizontal ovalada con boca trilobulada; asa vertical algo curvada, de labio a hombro, decorada en su zona superior con una serie regular de incisiones. El hombro del jarro se decora con un zig-zag continuo formado por una cinta de cuatro líneas paralelas que rodea también el arranque del asa. Pasta rojiza y compacta con arenillas. Superficie con engobe alisado, en parte perdido, de color ocre rojizo con zonas grises. Buen estado de conservación; pequeñas roturas en la boca.

Alt.: 18.9 cm; diám. base: 11.5 cm.; diám. máx.: 15.8 cm.;
ejes boca: 6.8 x 3.7 cm.
Aulló, 1925, lám. VIII, 3.

9. *Plato de vidrio,* Riesgo v. N.º 2. Col. Aulló. M.A.N. N.º Inv. 39369. Descubierto en la misma sepultura que el jarro anterior.

Cuerpo troncocónico invertido; labio engrosado y curvado con concavidad hacia el interior; fondo realzado hacia el centro con resto de pontil. Color verde pálido; pocas y pequeñas vacuolas. Hallado íntegro, ingresó roto en el Museo, faltando algún pequeño fragmento. Recompuesto parcialmente en el Centro Nacional del Vidrio, donde se realizó un análisis químico de un fragmento aislado de esta pieza. Queda suelto un trozo de borde.

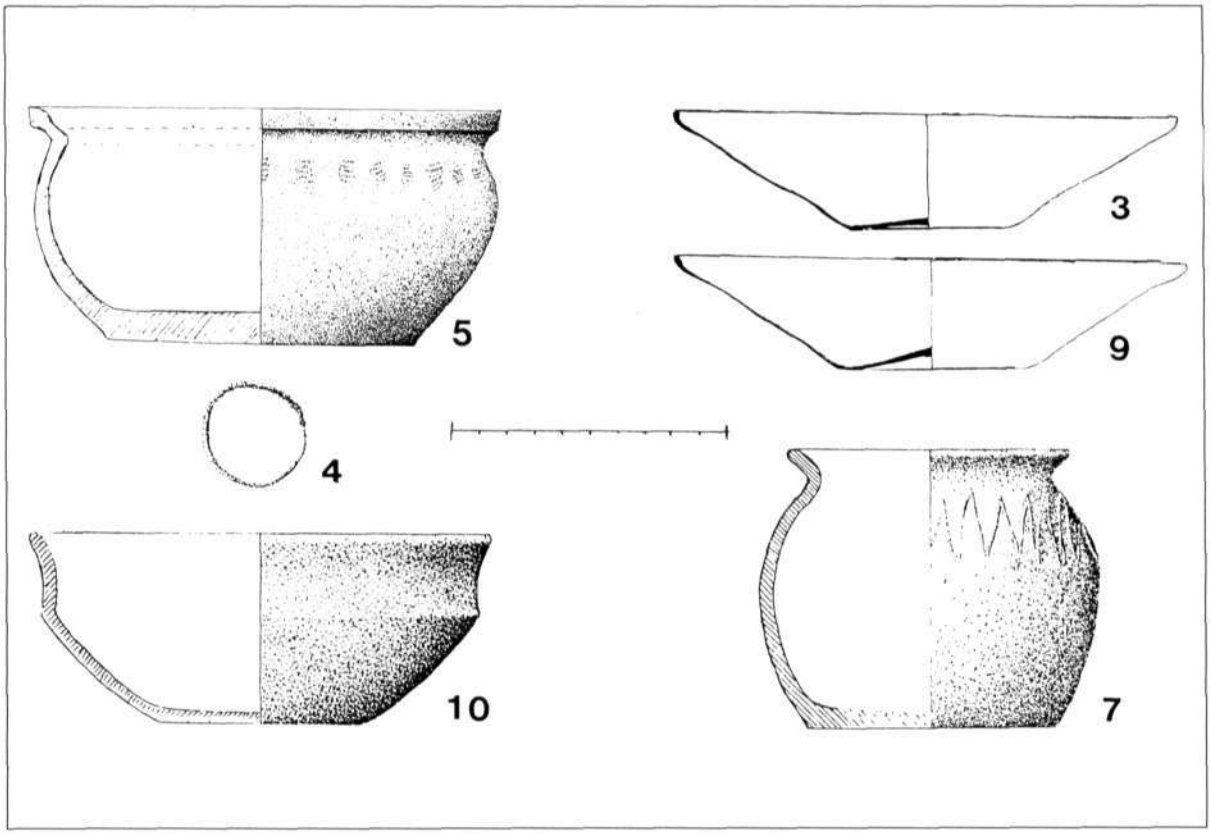
Alt.: 3.7-4.2 cm.;
diám. borde: 18.5 cm.;
diám. base: 6.5 cm.;
gr. pared: 0.07-0.13 cm.
Aulló, 1925, lám. VI, abajo, derecha;
Marcos y Vicent, 1998, catál. N.º 2.

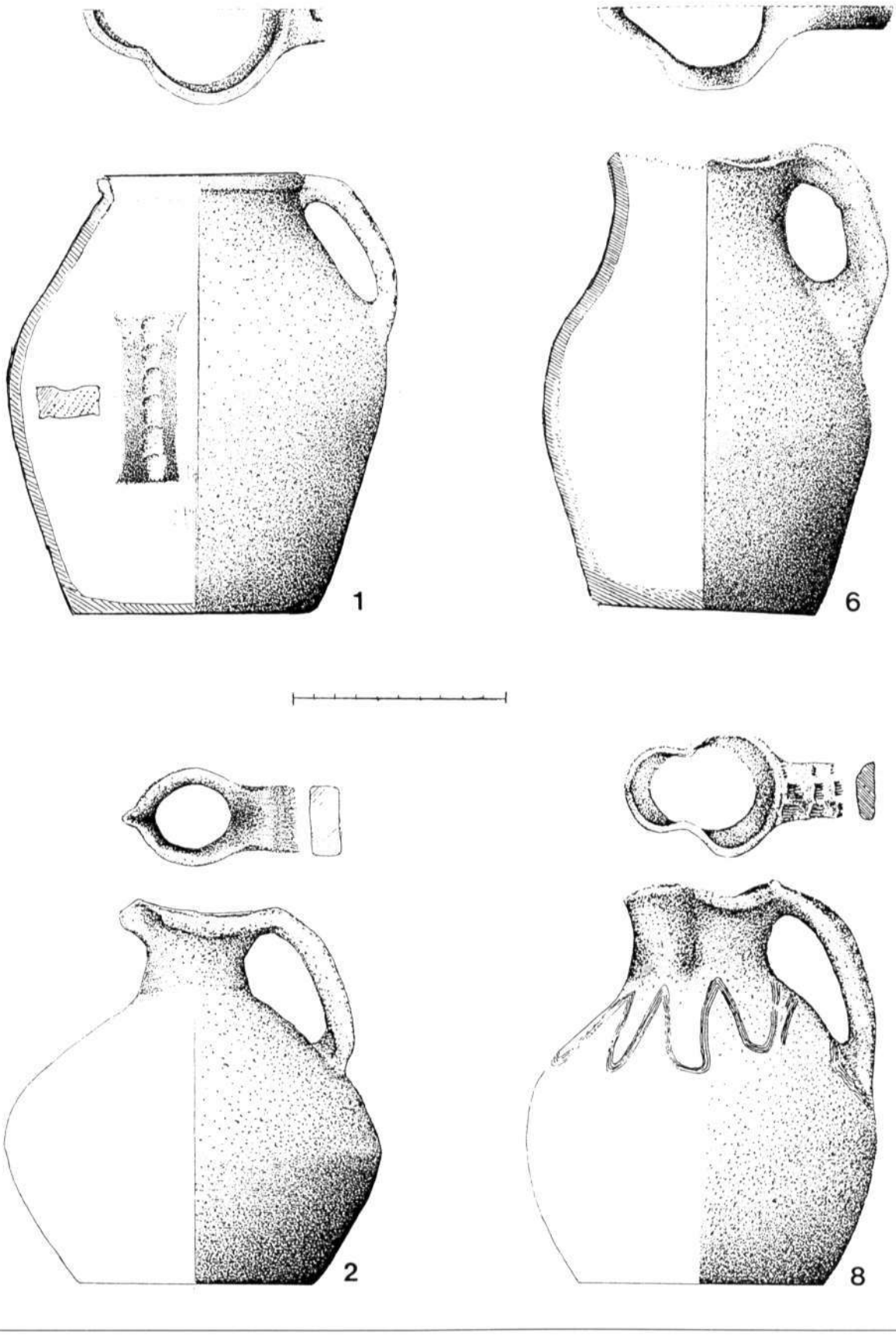
Análisis químico parcial (en %):							
SiO_2	Na_2O	CaO	Al_2O_3	MgO	K_2O	Fe_2O_3	(Otros)
64.93	18.35	7.77	3.33	2.80	0.46	0.23	2.15

10. *Escudilla de barro cocido.* Riesgo, n.º 28. Col. Aulló, M.A.N., N.º Inv. 39368. Descubierta en la misma zona y época que la tumba de las dos piezas anteriores, pero en la ladera SO de la loma; único objeto de la T. 78.

Cuerpo de proporción bajo y ancho con base plana, de forma troncocónica invertida, carena a mitad altura, y zona superior como un cuello algo cóncavo en su centro. Pasta ocre-rojiza, con muchas arenillas. Superficie alisada con en gobillo, en parte perdido, del color de la pasta. Buen estado de conservación, con un pequeño roto en el borde.

Alt.: 6.85 cm.; diám. borde: 16.6 cm.; diám. carena: 15.7 cm.;
diám. base: 7.2 cm.;
gr.: 0.5-0,7 cm.
Aulló, 1925, lám. IX, 13.


5
3
9
4
10
7


1
6
2
8

REMATE DE "OSCULATORIO" DE PROBABLE SIMBOLOGÍA CRISTIANA[1]

CONCEPCIÓN PAPI RODES
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

En este artículo damos a conocer un remate de "osculatorio" inédito, cuyo tema decorativo parece tener una simbología cristiana, y, a partir de él, y defendiendo su uso como removedores de perfumes, repasamos las diversas funcionalidades que se han ido asignando a este tipo de piezas.

SUMMARY

At this article, we show an unpublished "osculatorio" top, which decorative theme might be christian symbology. Starting from it and defensing it's use as a perfume shaker we'll revise differents functionalities auchors have given them along time.

HAY que remontarse más de un siglo atrás, para encontrar publicada la primera referencia como "osculatorio" de estas piezas constituidas por anilla, astil y remate, algunas de las cuales forman parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional (MAN)[2] . Piezas que han sido objeto, como quizá ninguna otra, de las más variadas y divergentes hipótesis sobre su funcionalidad, y por ende, de su denominación, si bien, cualquiera que sea la propuesta argumentada o defendida, se acepta comúnmente la referencia a las mismas como "osculatorios."

Fue ésta la primera función que Fernández-Guerra asignó a estas doblemente rematadas varillas, si bien sus argumentos no fueron concluyentes, ya que los basaba en la existencia del portapaz y, simplemente, por exclusión de otra posible función[3] .

Será en 1929 cuando Álvarez-Ossorio[4] dé a conocer los "osculatorios" que alberga el MAN, aunque ya en el mismo título recoge sus dudas respecto a su uso. Sean amuletos o no, como él plantea a lo largo de su estudio, en cualquier caso hace una descripción formal tan exhaustiva de todos ellos, que hoy nada nuevo a este respecto tenemos que añadir.

El motivo pues de este trabajo, no es llevar a cabo una revisión de las piezas en el MAN

[1] Texto entregado en Junio de 1999

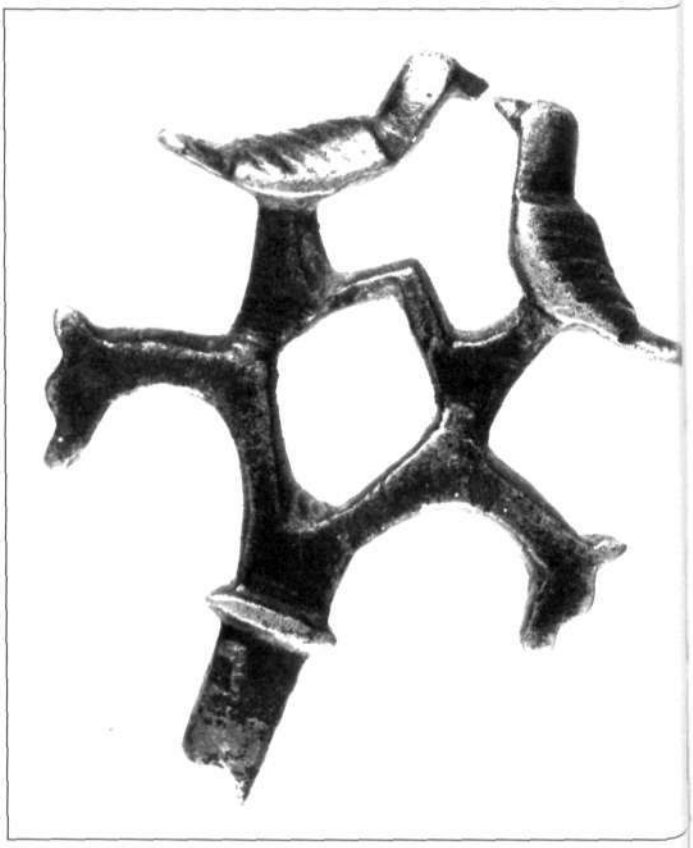
[2] FERNÁNDEZ-GUERRA, A. (1879): "Monumentos cristianos españoles antiquísimos e inéditos", *La Ilustración Católica*, n.º 39, 21 de abril de 1879, pág. 307, en ÁLVAREZ-OSSORIO, F. (1929): *¿Amuletos? conocidos como "osculatorios" romano-cristianos, de bronce, hallados en España.* Madrid, págs. 8 y ss.

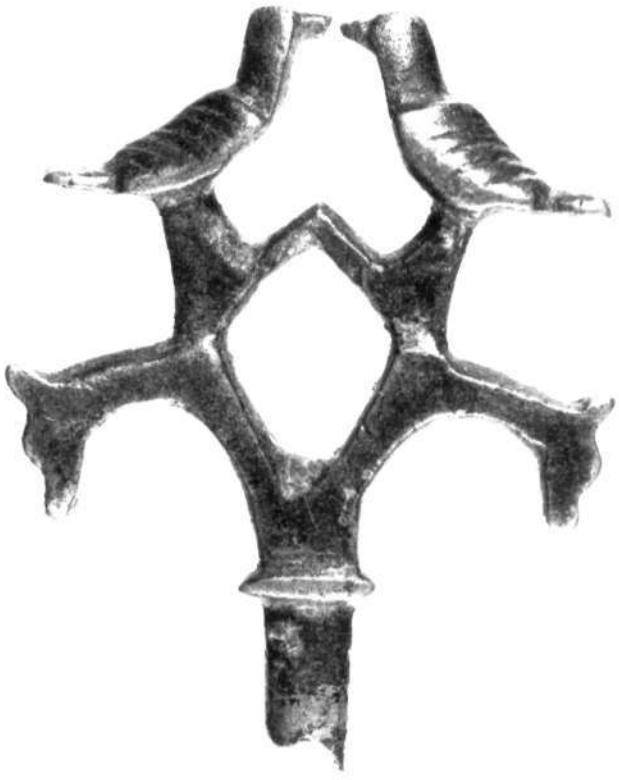
[3] FERNÁNDEZ-GUERRA, *Op. Cit.*, págs. 8 y 9.

[4] ÁLVAREZ-OSSORIO, *Op. Cit.*, págs. 10-12.

bajo las nuevas luces aportadas por setenta años de descubrimientos y perspectivas, sino el dar a conocer una pieza que entró en el Museo después del estudio de 1929, y cuya calidad estilística y trasfondo simbólico, que no su carencia de contexto, creemos que hacen necesaria su exposición[5].

Se trata de un remate y arranque de astil de latón de un "osculatorio" (n.º de inventario 61752), obtenido mediante molde bivalvo, pudiéndose observar en la zona interior, en los rincones donde no ha podido llegar la lima, una pequeña arista. Está formado por dos palomas realizadas, a pesar de su pequeño tamaño, con un gran naturalismo, apreciándose perfectamente el plumaje de alas y colas y la delimitación de los picos. Se encuentran afrontadas, casi unidas por sus picos, y apoyan sobre lo que podrían ser los lomos de dos esquemáticos cervatillos. (Figs. 1 y 2).





FIGURAS 1 Y 2

La unión entre base y astil se realiza mediante un resalte recto, de cuatro lados, ajustándose así a la sección cuadrada del astil, de superficies lisas. Sus medidas[6] son 3'3 cms de altura, 2'7 de anchura y tiene un grosor máximo de 0'4.

Esta pieza entró a formar parte de los fondos del Museo en 1935, fruto de una compra al anticuario D. Apolinar Sánchez Villalba[7] quien no da referencias de su lugar de procedencia, por lo que desgraciadamente nada podemos apuntar en este sentido.

Tal y como adelantábamos, la importancia de esta pieza radica en su motivo decorativo, de probable simbología cristiana, (con lo que entraría a formar parte de ese grupo de temática religiosa que han venido señalando tantos auto-

[5] Queremos agradecer la ayuda y consejos de Lorenzo Abad, Ángeles Castellano, M.ª Dolores Sánchez de Prado y Salvador Rovira.

[6] Las medidas son máximas.

[7] Expediente 1935/112. Archivo del Museo Arqueológico Nacional.

res[8]) y, por otra parte, en la asociación representativa de dos especies animales diferentes, dentro de un mismo remate.

En la parte superior aparecen dos palomas afrontadas, casi tocándose con sus picos, siguiendo el esquema de tradición germánica en la tardoantigüedad, de origen oriental, de afrontación de cabezas de animales (Fig. 3). Están

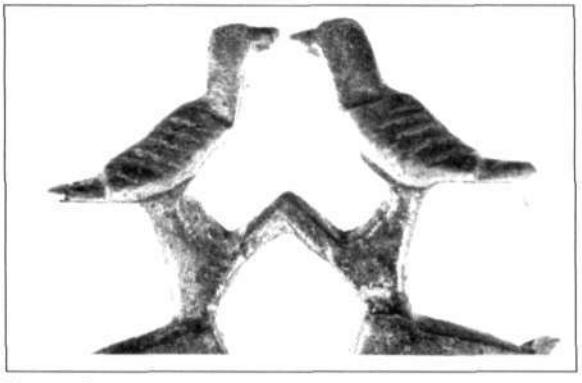
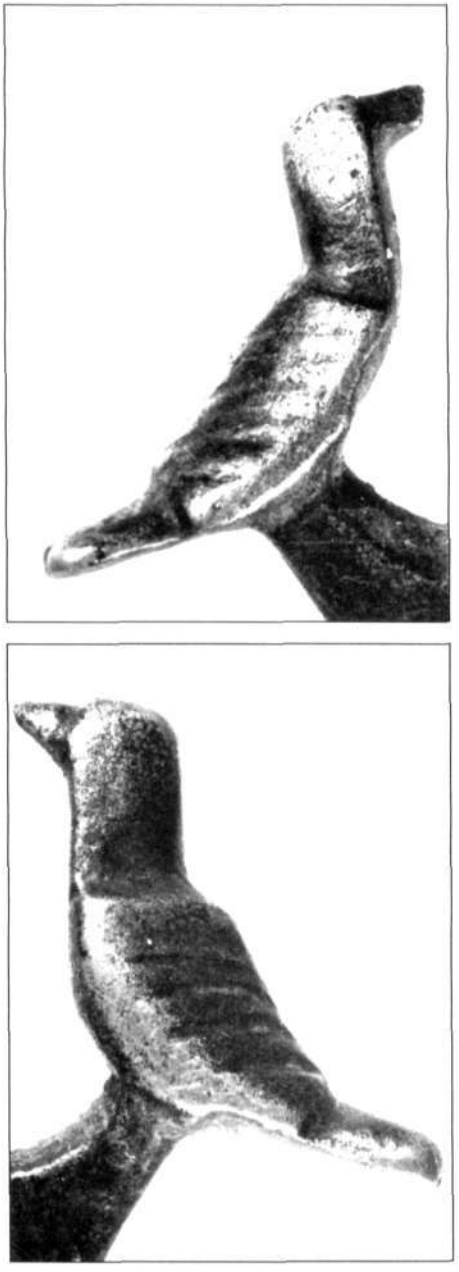


FIGURA 3

realizadas con un minucioso detalle anatómico y un gran naturalismo, sobre todo teniendo en cuenta su pequeño tamaño. Se distingue perfectamente en ambas el plumaje de las alas, el de sus colas y el tratamiento diferenciado del pico. (Figs. 4 a y b y 5). Este tema iconográfico de palomas como remates de "osculatorios" ha aparecido en muchas ocasiones en la Península Ibérica, siendo hasta hoy el más repetido, lo que se elevaría hasta una supremacía total en el caso de que contabilizáramos también los remates descritos como aves[9]. Pero la singularidad del tema radica en la aparición de una pareja de cervatillos, sobre cuyos lomos se posan las palomas



FIGURAS 4 a Y 4 b

[8] ALCALDE DEL RIO, H. (1934): "Varios objetos de los primeros tiempos cristianos en la Península", *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueológos*, T. I, Madrid; ALONSO SÁNCHEZ, M.ª A. (1986-87): "Los 'osculatorios': todavía algo más", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, Vol. II, Madrid; ÁLVAREZ-OSSORIO, *Op. Cit.*; DE LA CASA MARTÍNEZ, C. e IZQUIERDO BERTIZ, J. M. "Aproximación al habitat visigodo de Termes", *II Symposium de Arqueología Soriana. Homenaje a D. Teógenes Ortego y Frías*, 19-21 de octubre de 1989, Vol. II, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Soria. Colección Temas Sorianos, n.º 20; FERNÁNDEZ-GUERRA, *Op. Cit.* págs. 8-9; FERRANDIS, J (1940): "Artes decorativas visigodas" en MENÉNDEZ PIDAL, R. *Historia de España*, T. III, Madrid; TARACENA, B. (1924-25): Excavaciones en diversos lugares de la provincia de Soria, *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones*, n.º 75, Madrid.

[9] Motivos iconográficos: **Paloma**: 2 de Clunia (Burgos); 1 de Paredes de Nava (Palencia); 2 de Peñalba de Castro (Burgos); 1 de ¿Palencia?; 1 de Suellacabras (Soria); 3 en Simancas (Valladolid); 3 (de las que ignoramos su procedencia) en la colección Darío Chicote de Valladolid, en el Museo de Comillas y en la colección José Senent; 1 de Campos (Cantabria), 1 de Mérida (Badajoz); 1 de San Miguel de Arroyo (Valladolid); 1 de Getafe (Madrid) y otra de Fernancaballero (Ciudad Real). Palomas afrontadas: 2 de Suellacabras (Soria); 1 de Mérida (Badajoz); 1 de Calata-

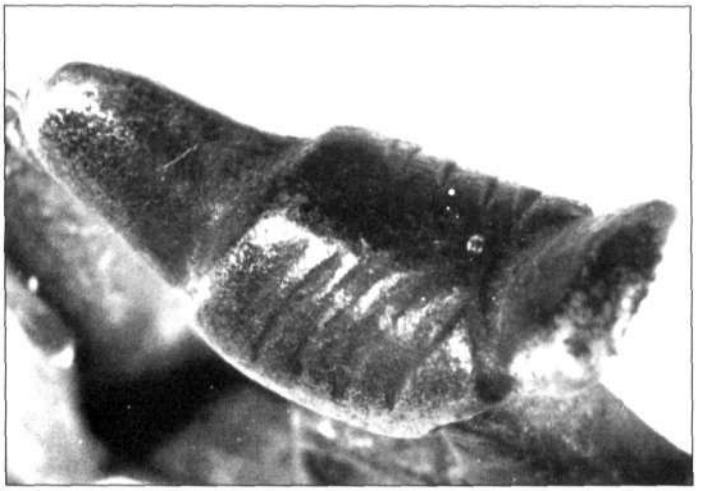
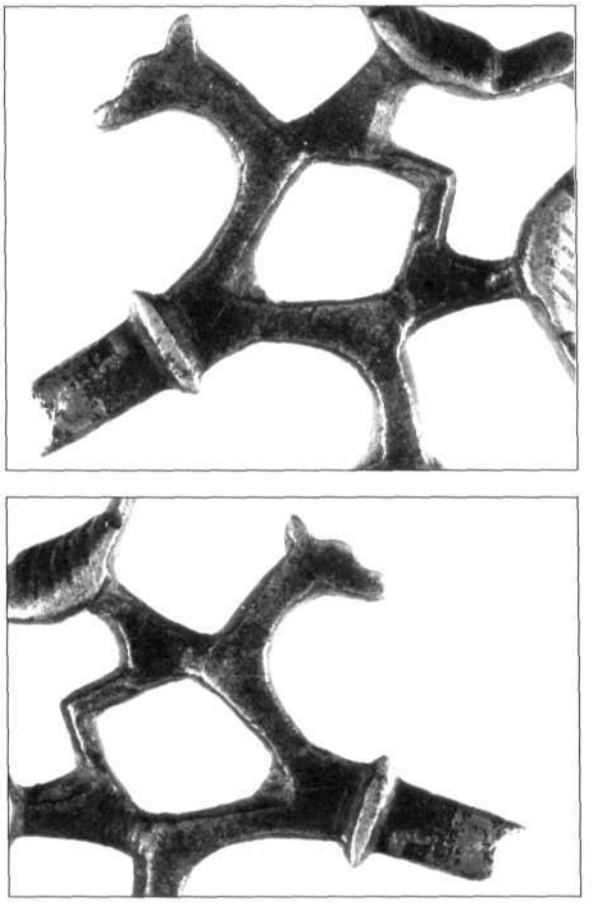


FIGURA 5

(Figs. 6 a y b), temática inédita en este tipo de piezas, además de que tampoco se conoce la asociación de dos especies diferentes en un mismo remate.

Llama la atención, hasta el punto de que nos ha hecho plantearnos muchas dudas, el contraste entre la factura de ambos motivos. Si las palomas son de un naturalismo exquisito, la pareja de cervatillos se representa de una forma bastante esquemática, sobre todo en su cuerpo, si bien las cabecitas dibujan con suavidad y sencillez, pero con indudable acierto, el perfil de los jóvenes cérvidos (Figs. 7 a y b). Por otro

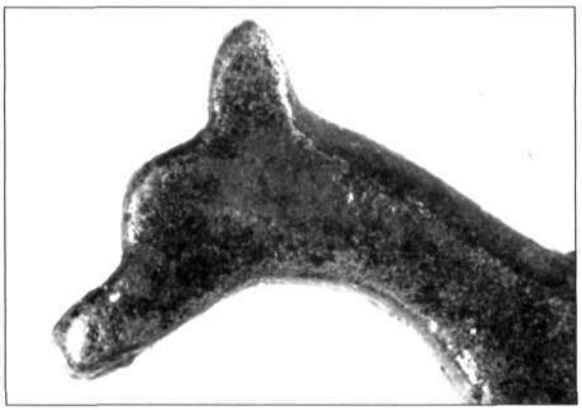
yud (Zaragoza); 1 de Carrascosa (Cuenca); 1, sin procedencia en el MAN. **Ave**: 1 de Codos de Lauroco (Orense); 1 de Fuentes de Año (Avila); 1 de Valdios de Portezuelo (Cáceres), 1 de Javier (Navarra); 1 de Campos ¿(Palencia)?; 1 de la provincia de Teruel; 1 de Ocaña (Toledo); 1 de la provincia de Segovia; 2 de Saldaña (Palencia), 1 de Cuevas de Soria; 1 de Coca (Segovia). **Aves afrontadas**: 1 de Ordejón de Arriba (Burgos); 1 de Portell de Morella (Castellón); 1 de Cudón (Santander); 1 de la provincia de Teruel, 1 de Calatayud (Zaragoza); 1 de procedencia desconocida, 1 de Segóbriga (Cuenca); 1 de la Corona (León); 2 de Bilbilis (León), 1 de Carrascosa del Campo (Cuenca). **Cabezas de ave**: 1 de Milreu (Coruña). **Gallo**: 1 de Mérida (Badajoz); ¿1? de Las Merchanas (Salamanca). **Pirámide**: 1 de Palencia, 1 de Tiermes (Soria); 1 en la Colección Darío Chicote; 1 en el Valencia de D. Juan. **Esfera**: 1 de Palencia; 1 de Ampurias (Gerona), 11 del Tossal de Manises (Alicante). **Cuerpo circular estriado**: 1 de Mérida (Badajoz). Busto femenino: 1 de Suellacabras (Soria); 1 de Villafuerte (Valladolid). **Cabeza de caballo**: 1 de Simancas (Valladolid). **Delfín**: 1 de Briviesca o de Busto de Bureba (Burgos). **Pez**: 1 de Ocaña (Toledo). **Cabra**: 1 de la Necrópolis de los Mosquitos en Osma (Soria).



FIGURAS 6 a Y 6 b

lado, las palomas son de bulto redondo, mientras que los cervatillos están realizados para verse de frente o de espalda, pero no de perfil.

En cuanto a la probable lectura cristiana a la que aludíamos, la de la paloma es sobradamente conocida. Tomadas del mundo iconográfico pagano de la pintura romana, aparecen en las catacumbas y posteriormente adoptan una clara simbología cristiana apareciendo asociadas a representaciones sólo utilizadas por el cristianismo: ancla, nave, cordero, pez y crismón. Encarna el mensaje de la paz, llevando el ramo de olivo a Noé y el Bautismo cristiano que lava los pecados igual que el diluvio eliminó los crímenes de la humanidad. La paloma es la representación de la paz divina en el alma del neófito en el bautismo; significación reforzada por la aparición del Espíritu Santo en forma de paloma en representa la imagen del alma cristiana. En el Salmo 41 se recoge: "como suspira el ciervo por las corrientes de agua, así Dios, mi alma suspi-



FIGURAS 7 a y 7 b

ra por ti". A este tema del agua como purificación, también aparecen asociadas las palomas, lo que quizá podría explicar su aparición conjunta. Aquéllas que están bebiendo de una fuente representan a los fieles regenerados por las aguas del bautismo. También el ciervo es el símbolo del catecúmeno que va a recibir el bautismo, por lo que se representan en los baptisterios abrevando de una fuente o del rio[10].

La triple regeneración de la vida del ciervo tiene otra aplicación en la del cristiano, pues el hombre espiritual tiene tres generaciones: bautismo de la inmortalidad, gracia de la adopción filial y penitencia. "Si pecas, [(es decir, acoges a la serpiente) dice El Fisiólogo], debes correr al instante al agua, esto es, a los manantiales de las Escrituras y al beber de la Santa Gracia te renovarás".

Por último, señalaremos que también al igual que la paloma, el ciervo representa la imagen de Cristo que regenera al mundo derrotando al pecado. La novia del Cantar de los Cantares compara a su amado con un cervatillo que brama: "¡La voz de mi amado! Helo aquí que viene, saltando por los montes, brincando por los collados. Semejante es mi amado a una gacela, o a un joven cervatillo"[11]. Ya sabemos que la figura del Amado es la de Cristo.

Sin embargo, y a pesar de la simbología cristiana del remate, no creemos que su uso tenga como finalidad ningún motivo o acción religiosa.

El saber cuál era la función de este tipo de piezas ha sido el principal caballo de batalla desde que se publicaron por primera vez. A cada una de las sucesivas opciones de uso han seguido nuevos argumentos de apoyo o rechazo y, en este caso, nuevas hipótesis de uso. Ya hemos señalado cómo en 1879, Fernández-Guerra[12] propone la tesis de que se trate de un osculatorio, aunque su defensa, como adelantamos, no es de entidad ya que se apoya en la existencia del portapaz, y en una todavía más débil argumentación por exclusión. En 1924-25, Taracena[13] sólo llega a asegurar, sin aventurarse en otro tipo de conjeturas, que están asociados al cristianismo. También Álvarez-Ossorio en 1929[14] opta por no discernir sobre su uso, aunque rechaza cualquier función litúrgica al argumentar que también se han hallado en tumbas femeninas. En 1934, Alcalde del Rio[15] ve en estas piezas unos amuletos ligados al rito del matrimonio, algo así como nuestros anillos actuales, pero no aporta argumentos de peso. Los que tienen un remate tronco-piramidal hacen pensar a Gratiniano Nieto[16] que se traten de unas pequeñas cajas o relicarios, aunque, como señala Jorge Aragoneses[17], no encontramos elementos de

[10] KIRSCH, J. P., en CABROL, F y LECLERQ, H. (1914): *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie* Vol. III, T. 2, cols. 2198-2231.

[11] LECLERQ, H. en CABROL, F y LECLERQ, H. *Op. Cit*, Vol. II, T. 2, 1910, cols. 3302-3307.

[12] Citado en MARIÑO FERRO, X.R (1996): *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, pág. 93, Madrid, Ed. Encuentro.

[13] FERNÁNDEZ-GUERRA, *Op. Cit.*, pág. 9.

[14] TARACENA, *Op. Cit.*, pág. 13.

[15] ÁLVAREZ-OSSORIO, *Op. Cit.*, págs. 5-6.

[16] ALCALDE DEL RIO, *Op. Cit.*, pág. 150

[17] NIETO, G. (1943): "Los fondos visigodos del Museo Arqueológico de Valladolid", *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, T. IV, págs. 214 y ss., Madrid.

sujeción de la tapa que cerraría ese relicario. En 1948, Ros y Adell[18] hacen hincapié en que su uso como osculatorio carece de argumentos. En el mismo año, Ferrándis[19] afirma que sirven para bendecir. Los argumentos principales en contra de estas hipótesis los recoge Ángeles Alonso[20]: los remates no siempre son de simbología cristiana; la anilla a veces es tan pequeña que no cabría en el dedo; no hay superficie suficiente para servir de portapaz y, por último, no se conoce en la iglesia oriental. Años antes, Rivera-Manescau[21], aunque apunta que podría tratarse de una joya o emblema femenino, defiende como idea principal, por comparación con las sortijas de sello gnóstico-basilidiana, que los hasta entonces osculatorios no son sino amuletos gnósticos de la secta agapeta. Tanto Ros y Adell[22] como Jorge Aragoneses[23], no encuentran razones convincentes para esta funcionalidad, pero más afina en la crítica Alonso[24] quien no encuentra aval ninguno ni en la doctrina ni en la praxis. En 1948, Ros y Adell[25] sólo pueden afirmar que no son cristianos. En definitiva, y hasta el momento, parece que el destino religioso no encuentra argumentos de peso para su defensa.[26]

El tímido intento de Rivera Manescau de apuntar hacia la linea ornamental, abriendo así un nuevo camino como pieza de adorno, ya fue propuesto por Zeiss[27], y seguido por Aragoneses en 1953[28]. La obra de Martín Bueno[29] viene a recoger lo que ya parece una creencia generalizada y que supone una inflexión en las hipótesis sobre su uso. Este autor apuesta por que nos encontramos ante unos claros elementos de tocador, en concreto, removedores de perfumes.

Esta línea seguirán autores como Fernández y Caballero[30] y Fuentes Dominguez[31] con la peculiaridad de que para este último la parte activa del removedor es el remate y no la anilla.

Ahonda especialmente en el tema Ángeles Alonso[32], que da otra vuelta de tuerca más y, sí, efectivamente, defiende que se trata de removedores de perfume, pero cree que en la sociedad hispano-cristiana, este instrumento va adquiriendo una función paralitúrgica en relación a los óleos sagrados para enfermos. Para ello se basa en la carta del papa Inocencio I, escrita en el 416 y dirigida a Decentius de Gubbio de la que extracta: *"Sancto oleo chrismatis [...]quod [...]non solum sacerdotibus sed et omnibus christianis licet, in sua aut in suorum necessite ungendum"*. Leclerq[33] recoge que ese dictamen aparece en la Colección Canónica de Dionisio el Exiguo, y que se hizo ley en occidente[34]

Por otra parte, A. Alonso señala que Duchesne[35], al describir el desarrollo de la Misa

---

[18] JORGE ARAGONESES, M. (1953): "Artes menores previsigodas: anillas con astil de remate tronco-piramidal", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIX, págs. 306-307. Madrid.

[19] ROS BENET, C. Y ADELL, M.ª C. (1948): "Los llamados amuletos osculatorios". *Crónica del IV Congreso Arqueológico del Sudeste* Español, págs. 483-490.

[20] FERRÁNDIS, *Op. Cit.*, pág. 641.

[21] ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*

[22] RIVERA-MANESCAU, S. (1936-39). "La necrópoli visigoda de Simancas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Fasc. XIII al XXI, págs. 6-20, Valladolid.

[23] ROS C. Y ADELL, *Op. Cit.*

[24] JORGE ARAGONESES, *Op. Cit.*

[25] ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*, pág. 117.

[26] ROS C. Y ADELL, C. *Op. Cit.*

[27] También rechaza esta hipótesis por falta de argumentos JORGE ARAGONESES, *Op. Cit.*

[28] ZEISS, H. (1934): *Die GraBfunde aus dem Spanischen Westgotenreich*, Berlin-Leipzig.

[29] JORGE ARAGONESES, *Op. cit.*, pág. 310.

[30] MARTIN BUENO, M. (1975): "Dos osculatorios procedentes de Bilbilis", *Pyrenae*, 11, Barcelona, págs. 161-163.

[31] FERNÁNDEZ OCHOA, C. Y CABALLERO KLINK, A. (1985): "Nuevo 'osculatorio' procedente de Fernancaballero (Ciudad Real)", *Oretum*, I, Ciudad Real, págs. 277-282.

[32] FUENTES DOMÍNGUEZ, A (1987): "Sobre los denominados 'osculatorios'. A propósito de dos ejemplares conquenses", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, vol. II, 1986-87, págs. 205-217, Madrid.

[33] ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*, págs. 117-119.

[34] CABROL, Y LECLERQ, *Op. Cit.*, s.v. "Extreme-oncion".

[35] ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*, pág. 119.

Crismal celebrada el Jueves Santo, dice que al final los fieles presentan a la bendición pequeñas ampollas de aceite para su uso personal. De ello deduce que al estar atestiguado el uso de este óleo en la Península Ibérica, y al estar compuesto de una mezcla de bálsamo y aceite, es posible que tuviera que mezclarse y, por lo tanto, es posible que se hiciera con el removedor de perfume que adquiriría así, esa función paralitúrgica[36].

Pero creemos que la hipótesis que propone A. Alonso tiene problemas en su planteamiento. Primero, los textos en que se apoya esta autora para fundamentar su argumentación pueden carecer de validez para este caso al no ser hispanos, y por lo tanto probablemente ajenos a las costumbres establecidas aquí[37]. Lo que nos dicen las fuentes hispanas (*Liber Ordinum*) sobre la extremaunción y su modo de administración es que se utiliza un *Chrisma* especial llamado *"unguentum"* por el ritual visigodo y que con tal fin se bendice el día de los Santos Cosme y Damián, médicos de Oriente muy venerados en la península. Su destino para la unción de los enfermos queda en evidencia a tenor de las fórmulas para la consagración en la que se pide a Dios que confiera a dicho ungüento aquella eficacia de salud corporal y espiritual que procede de la muerte de Cristo. Así, este ungüento se destina exclusivamente al sacramento y lo administra el sacerdote con el dedo[38].

Por otro lado, ese uso de los removedores en las pequeñas ampollas que los convertiría en instrumentos paralitúrgicos se contradice con la idea apuntada por ella misma páginas antes en la que puntualiza que "habría que distinguir entre los vasos aptos para conservar o aplicar el ungüento (tipo *aríbalos o alabastrón*), con orificio muy pequeño y boca de seta, y los recipientes para hacer las mezclas. Es evidente que estas mezclas se hacían en un vaso de boca ancha, y ahí es donde tendrían su uso los removedores"[39].

Hoy en día, es el Jueves Santo la fecha en la que el obispo bendice el *Chrisma* y los Sagrados Óleos que van a ser utilizados a lo largo del año en los distintos sacramentos que los requieren. Estos óleos se preparan en vasijas de un gran tamaño, y, una vez mezclados, se facilitan en pequeñas ampollas a las distintas parroquias de la diócesis, dándose la circunstancia de que no necesita ser removido de nuevo para su uso.

En la administración del bautismo se usa el Sagrado *Chrisma* (mezcla de aceite de oliva y de bálsamo), con el cual se unge la parte superior de la cabeza del neófito; el segundo óleo llamado de los catecúmenos (aceite de oliva) es con el que se unge el pecho y espalda del bautizado[40].

Las unciones deben hacerse con contacto físico e inmediato de la mano, es decir, con la yema del pulgar derecho, no con un instrumento o estilete, fuera del caso de grave necesidad, tal y como recoge el Canon 947 del anterior Código de Derecho Canónico. La costumbre de hacer unciones con pincel o estilete, salvo la excepción citada, fue expresamente reprobada por los Decretos de Ritos 3051, 2; 3276, 2 y 4077, 8. Como causa de grave necesidad menciona Benedicto XIV, San Alfonso y el citado decreto, el peligro de contagio[41].

Así pues, no creemos que estos removedores que tienen un remate de simbología cristiana lo deban a un uso religioso o litúrgico, sino, simplemente a una elección personal entre otros muchos elementos decorativos[42], motivada, eso sí, por unas creencias religiosas. Pero su uso seguiría siendo el de removedores de perfumes, o

---

[36] DUCHESNE, L. (1925): *Origines du Culte Chretienne. Etude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, pp 312-313, citado en ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*, pág. 119.

[37] ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*, pág. 119.

[38] Agradezco a Luis Balmaseda la orientación litúrgica.

[40] ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*, pág. 118.

[41] MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, G. (1952): *Manual de Liturgia Sagrada*, pág. 638, Madrid, Ed. Coculsa 9.ª edición.

[42] MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, *Op. Cit.*, pág. 764.

al menos, esa nos parece la posibilidad más plausible[43].

Debemos tener en cuenta que los perfumes eran el resultado de una mezcla, formada en la mayoría de los casos por una sustancia volátil, un excipiente (grasa o aceite), elementos de fijación (gomas, resinas...) y de conservación (cera)[44], incluso, en algunos casos, se puede introducir un elemento sólo para aportar el color[45].

Son muchos los pasos para llegar a la obtención de un perfume o ungüento y estos se reflejan en los textos antiguos. Cada uno tiene unos componentes y dependiendo de su naturaleza, asociadas unas pautas de elaboración que van desde aventar, reblandecer, tostar, secar, cocer y destilar a triturar, machacar, amasar, tamizar y mezclar, entre otros pasos[46]. En todas las preparaciones el olor más poderoso se ajusta el último, dice Plinio[47], y añade que los perfumes se conservan mejor en vasos de alabastro y que los olores en el aceite se guardan mejor cuanto más grasos, como el aceite de almendras.

Una vez obtenido el producto, pasa a formar parte del tocador, dentro de *pixides, gutti, alabastra, ariballoi* y frascos de donde se va extrayendo[48]. Es obvio que algunos de estos vasos tienen una boca muy pequeña para dejar pasar la anilla del removedor, por lo que sólo en ciertas formas de boca menos angosta se haría la mezcla[49] girando el removedor y pudiendo observar, en su anilla, el estado de la mezcla. Teofrasto, en los capítulos 42-50 de *Acerca de los Olores*[50] habla de las propiedades de ciertos perfumes. Aunque hay perfumes hechos de sustancias sólidas convertidas en polvo que no es necesario mezclar, los más numerosos es al mezclarse cuando brindan su mejor esencia.

Estos perfumes y ungüentos eran utilizados tanto por las mujeres como por los hombres[51], lo que unido a que en la antigüedad romana, el lujo del adorno, en el más amplio sentido de la palabra (seda, satén, piedras preciosas, perlas, perfumes)...no parece que llegase a trascender nunca de círculos sociales bastante restringidos[52] explicaría su aparición bien en contexto doméstico o funerario (tumbas tanto masculinas como femeninas), de forma no generalizada.

---

[43] Son muy variados los temas elegidos para componer el remate, además de los que ya recogemos en la nota 8, valgan como ejemplo: Afrodita: en *Romans y Barbarians*. Exhibition, December 17, 1976 February 27, 1977. Department of Classical Art. Museum of Fine Arts. Boston. Busto masculino con túnica y casco, en el Museo de Constanza, citado por ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*, pág. 113; distintas formas geométricas, en los de Ucrania que recoge la misma autora (pág. 115, lám. 2, figs. 5 y 6), en forma de piña, como el ejemplar del Museo de Mainz, según BEHRENS, G y BRENNER, E. (1911): Ausgrabungen im Legionskastell zu Mainz währeid des Jahres 1910. *Mainzer Zeitschrift* 6, S. 109, Abb. 26, 26.ª, citado en KÖNIG, G. (1977): *Zur Gliederung der Archäologie Hispaniens vom fünften bis siebten Jahrundert u.Z.*, pág. 98, Abb. 41. Magisterarbeit zur Erlangung der Würde des Magister Artium der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. Inédita.

[44] Una nueva aportación al "catálogo" de funcionalidades es la de "ruecas votivas", defendida por Fernando Regueras, basándose en argumentos morfológicos (la longitud del astil y el diámetro de la anilla), arqueológicos (encontradas formando parte de ajuares funerarios en los que había husos), iconográficos (aparecen en estelas funerarias del oriente greco-helenístico tardío y romano) y etnográficos (la existencia en el Sur de Bulgaria de piezas similares). REGUERAS GRANDE, F. (1990): "¿Osculatorios, removedores de perfumes, "ruecas votivas"?: sobre una nueva pieza hallada en Villafuerte (Valladolid) y algunas reflexiones en torno a este tipo de útiles", *Numantia. Investigaciones Arqueológicas en Castilla-León*, III, p.186.

[45] DAREMBERG, Ch. (1912): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, s.v. "unguentum", pág. 595, Paris.

[46] PLINIO, *Naturalis Historia*, XIII, 3.

[47] OVIDIO NASON, *De medicamine faciei femineae.*

[48] PLINIO, *Op. Cit.*, IX, 3.

[49] CARCOPINO, J. (1942): *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio.* Buenos Aires, pág. 258, Ed. Hachette.

[50] ALONSO SÁNCHEZ, *Op. Cit.*, pág. 118.

[51] TEOFRASTO, *Acerca de los Olores*, citado en FORBES, R.J. (1965): *Studies in Ancien Technologie*, Vol. III. págs. 33-34, Leiden, E. J. Brill.

[52] OVIDIO NASON, *Op. cit.*, 20-21.; FRIEDLANDER, L. (1970): *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma desde Augusto hasta los Antoninos*, pág. 822, Fondo de Cultura Económica; FORBES, *Op. Cit.*, págs. 26 y 28.

Es posible que entre la amplia gama de removedores de perfumes existentes, simplemente el usuario cristiano optara (al igual que lo hace hoy al elegir sus adornos), por uno cuya decoración encerraba un simbolismo que le era cercano y grato, demanda que a su vez, provocaría la existencia de la oferta, obviamente más alta cuanto más solicitada. En Hispania el cristianismo arraigó con fuerza, luego el campo estaba abonado para la importante presencia de estas piezas con adornos de simbología religiosa[53].

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE DEL RIO, H. (1934):
"Varios objetos de los primeros tiempos cristianos en la Península", *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueológos*, T. I, Madrid.

ALONSO SÁNCHEZ, M.ª A. (1986-87):
"Los 'osculatorios': todavía algo más", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueologia*, 13-14, Vol. II, Madrid.

ÁLVAREZ-OSSORIO, F. (1929):
¿Amuletos? conocidos como "osculatorios" romano-cristianos, de bronce, hallados en España. Madrid.

BEHRENS, G y BRENNER, E. (1911):
Ausgrabungen im Legionskastell zu Mainz währeid des Jahres 1910. *Mainzer Zeitschrift*, 6.

CABROL, F. y LECLERQ, H. (1907-1953):
Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie. 15 vols, París, Letouzey.

CARCOPINO, J. (1942):
La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio. Buenos Aires, Ed. Hachette.

DE LA CASA MARTÍNEZ, C. e IZQUIERDO BERTIZ, J. M.
"Aproximación al habitat visigodo de Termes", *II Symposium de Arqueología Soriana. Homenaje a D. Teógenes Ortego y Frías*, 19-21 de octubre de 1989, Vol. II, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Soria. Colección Temas Sorianos, n.º 20.

DAREMBERG, Ch. (1912):
Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, Paris.

DUCHESNE, L. (1925):
Origines du Culte Chretienne. Etude sur la liturgie latine avant Charlemagne.

FERNÁNDEZ ALONSO, J. (1955):
La cura pastoral en la España romanovisigoda, Roma.

FERNÁNDEZ-GUERRA, A. (1879): "Monumentos cristianos españoles antiquísimos e inéditos", *La Ilustración Católica*, n.º 39, 21 de abril de 1879.

FERNÁNDEZ OCHOA, C. Y CABALLERO KLINK, A. (1985):
"Nuevo 'osculatorio' procedente de Fernancaballero (Ciudad Real)", *Oretum*, I, Ciudad Real.

FERRÁNDIS, J. (1940):
"Artes decorativas visigodas" en MENÉNDEZ PIDAL, R. *Historia de España*, T. III, Madrid.

FORBES, R. J. (1965):
Studies in Ancien Technology Vol. III, Leiden, E. J. Brill

FRIEDLANDER, L. (1970):
La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma desde Augusto hasta los Antoninos, México, Fondo de Cultura Económica.

FUENTES DOMÍNGUEZ, A. (1987):
"Sobre los denominados 'osculatorios'. A propósito de dos ejemplares conquenses", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, vol. II, 1986-87, Madrid.

FUENTES DOMÍNGUEZ, A. (1990).
"Los bronces bajoimperiales en Hispania". *Los bronces romanos en España*. Catálogo de la exposición. Mayo-Julio, 1990, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, pp. 117-135, Madrid.

JORGE ARAGONESES, M. (1953):
"Artes menores previsigodas: anillas con astil de remate tronco-piramidal", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIX, Madrid.

KÖNIG, G. (1977):
Zur Gliederung der Archäologie Hispaniens vom fünften bis siebten Jahrundert u.Z. Magisterarbeit zur Erlangung der Würde des Magister Artium der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. Inédita.

MARIÑO FERRO, X. R (1996):
El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental, Madrid, Ed. Encuentro.

MARTÍN BUENO, M. (1975):
"Dos osculatorios procedentes de Bilbilis", *Pyrenae*, 11, Barcelona.

MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, G. (1952):
Manual de Liturgia Sagrada, Madrid, Ed. Coculsa, 9.ª edición.

[53] FRIEDLANDER, *Op. Cit.*, pág. 815.

NIETO, G. (1943):
"Los fondos visigodos del Museo Arqueológico de Valladolid", *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, T. IV, Madrid.

OVIDIO NASON,
De medicamine faciei femineae.

PLINIO,
Naturalis Historia.

REGUERAS GRANDE, F. (1990):
"¿Osculatorios, removedores de perfumes, «ruecas votivas»?: sobre una nueva pieza hallada en Villafuerte (Valladolid) y algunas reflexiones en torno a este tipo de útiles", *Numantia. Investigaciones Arqueológicas en Castilla-León,* III, Soria.

RIVERA-MANESCAU, S. (1936-39).
"La necrópoli visigoda de Simancas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Fasc. XIII al XXI, Valladolid.

ROMANS Y BARBARIANS.
Exhibition, December 17, 1976 - February 27, 1977. Department of Classical Art. Museum of Fine Arts. Boston.

ROS BENET, C. Y ADELL, M.ª C. (1949):
"Los llamados amuletos osculatorios". *Crónica del IV Congreso Arqueológico del Sudeste español*, Elche, 1948, Cartagena, 1949.

TARACENA, B. (1924-25):
Excavaciones en diversos lugares de la provincia de Soria, *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones,* nº 75, Madrid.

TEOFRASTO,
Acerca de los Olores.

ZEISS, H. (1934):
Die GraBfunde aus dem Spanischen Westgotenreich, Berlin-Leipzig.

AMPULLAE: AMPOLLAS DE PEREGRINO EN EL MUSEO ARQUEÓLOGICO NACIONAL

(CON APÉNDICE SOBRE LAS CONSERVADAS EN EL MUSEO CERRALBO)

ISABEL ARIAS SÁNCHEZ
FELICIANO NOVOA PORITELA
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Presentamos en este trabajo el estudio individualizado de un conjunto de piezas conectadas muy directamente con el mundo de las peregrinaciones en general, y en particular con el santo Menas, patrón del Egipto cristiano a partir del siglo IV.

SUMMARY

We present in this work an individualized study of a group of some pieces connected directly with the pilgrim's world in general, and in particular with saint Menas, patron of the christian Egipt since the IV century.

INTRODUCCIÓN[1]

El profesor J. A. García de Cortazar define la peregrinación como "el viaje individual o colectivo hacia un lugar santo, efectuado por motivos religiosos y en espíritu de devoción"[2]. Esta manifestación religiosa y cultural no es monopolio del Cristianismo, sino que tiene sus antecedentes en la cultura clásica a través de la cual fue adoptada, desde los últimos años del siglo II, como una fórmula de espiritualidad por el mundo cristiano[3]. Los lugares de peregrinación fueron principalmente aquellos relacionados con los Santos Lugares, con la vida y pasión de Jesucristo, sobre todo desde que Constantino (324-337) erigió, con su madre Helena, varias iglesias en la ciudad de Jerusalén, entre ellas la del Santo Sepulcro.

[1] Queremos agradecer el interés y las valiosas aportaciones que nos han hecho a nuestros compañeros del Museo Arqueológico Nacional Angeles Castellano, Ángela Franco, Paloma Cabrera, Luis Balmaseda y Alejandro Marcos Pous

[2] J.A. GARCÍA DE CORTAZAR, "El hombre medieval como «Homo Viator»: Peregrinos y viajeros" en IV *Semana de Estudios Medievales*, (Nájera del 2 al 6 de agosto de 1993), 1994, pág. 13.

[3] Sobre el origen de las peregrinaciones en el extremo oriente veáse el trabajo de BERNARD DE GIVE, "La peregrinación en las tradiciones de la India. Jainismo, Hinduismo, Budismo" en *El Camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, Madrid, 1992, págs. 39-51.

La mayoría de los peregrinos procedían, en un primer momento, de la parte oriental del Imperio, aunque no faltaban viajeros que desde occidente se acercaban a los lugares en los que Jesucristo había vivido y que aparecían citados en el Antiguo Testamento. Es el caso de los gallegos Hydacio y Egeria. Esta última viaja a Palestina en la segunda mitad del siglo IV, dejándonos un excepcional testimonio que nos aporta numerosos datos sobre la geografía y la sociedad de la época en Oriente:

> *Y continuando mi ruta durante varias etapas, llegué a una ciudad, cuyo nombre se encuentra en las Escrituras, Batanis, que subsiste todavía hoy. Hay allí una iglesia con un obispo muy santo, monje y confesor y existen también varios martyria. La ciudad rebosa de población y tiene además establecidas tropas con su tribuno*[4].

Pero además de Tierra Santa, los peregrinos visitaban también aquellos lugares donde se rendía culto a los mártires, a los santos y a sus reliquias, venerando sus tumbas y rogando por su intercesión. Los motivos que les conducían eran dispares e iban desde los que pedían el milagro de la curación para los enfermos, hasta los que lo hacían por penitencia, no faltando aquellos para los que el peregrinaje era una afirmación de su fe religiosa.

Uno de los santos fue Simeón el Estilita (siglo V) que, según la leyenda, permaneció durante cuatro décadas en lo alto de una columna en las áridas tierras de Antioquía y del que un tal Teodoro nos dice lo siguiente: *No solo los habitantes de nuestra propia tierra van allí en multitudes, sino que también se acercan los ismaelitas, persas y armenios, lo mismo que los georgianos, homeritas y otras tribus que viene de más lejos. Van también muchos del Oeste, incluyendo España, G. Bretaña y la Galia...*[5].

Otro santuario que atrajo muchos peregrinos fue el de Santa Tecla en Seleucia, al que se acercó nuestra Egeria en su "circuito" peregrino: Cuando hube llegado, en el nombre de Dios, luego de haber hecho una plegaria en el martyrium y haber leído además todos los hechos de Santa Tecla, he tributado infinitas acciones de gracias a Cristo nuestro Dios, que se dignó a colmar todos mis deseos, no obstante saberme tan indigna y desprovista de merecimientos[6].

Por último debemos señalar a San Menas, un militar romano que fue martirizado en Alejandría a finales del siglo III y cuyas reliquias eran veneradas en un monasterio próximo a la citada ciudad, monasterio edificado significativamente sobre el *Serapeion* consagrado al dios Amon[7].

Una de las consecuencias de este culto a las reliquias era que los peregrinos trataban de llevarse recuerdos que hubieran estado en contacto con el lugar sagrado o con los objetos que allí estaban, ya que como dice Gary Vikan, "pensaban que la santidad de las personas, de los objetos sagrados y de los lugares santos era en alguna medida transferible a través del contacto físico"[8]. En definitiva a estos objeto-recuerdo se le reconocían una serie de virtudes de toda índole, desde las simplemente medicinales, hasta las de amuleto. La gallega Egeria refleja en su diario la importancia que estos objetos tenían: *De pie alrededor de la mesa se encuentran los diáconos. Se lleva un cofre de plata dorada que contiene el madero de la Cruz. Se abre, se expone y se de-*

---

[4] El Itinerario de Eteria ha sido publicado en numerosas ocasiones desde que en 1887 fuera descubierto por J.F. Gamurrini en el convento de Santa María de Arezzo en Italia (Véase, entre otros, la traducción, con prólogo y notas de JUAN MONTERVERDE en la Colección Plantín de Editores Cristianos Antiguos, Buenos Aires (1955).

[5] Citado por G. VIKAN, *Byzantine Pilgrimage, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University*, Washington, D.C., 1982, pág. 2.

[6] Itinerario de Egeria, XXIII, 5.

[7] Sobre la leyenda de este santo mártir véase, entre otros, el trabajo de L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, 1957 (edición en castellano, con traducción de Daniel Alcoba, en 1997) t. II, vol. 4.

[8] G. VIKAN, *Op. cit.*, pág. 5.

posita en la mesa tanto la Cruz como el título. Luego el Obispo, que permanece sentado, toma con sus manos los extremos del sagrado leño y los diáconos, que lo circundan, vigilan. He aquí el motivo de la vigilancia: Existe la costumbre que pase todo el pueblo, uno a uno, tanto los fieles como los catecúmenos; se inclinan delante de la mesa, besan el leño sagrado y prosiguen. Refieren que alguno —ignoro cuándo— de una dentellada robó un trozo de leño santo. Por eso ahora, los diáconos que lo rodean, cuidan para que ninguno al acercarse se atreva a repetirlo[9].

Menos importantes eran las ampollas o eulogias, pequeños frascos donde se recogía líquidos preciosos como el aceite de las lámparas de un santuario o el agua de algún manantial cercano a la tumba del santo o mártir. El profesor Kiss las contempla como manifestaciones de la religiosidad popular: "Si la iglesia y los grandes del mundo disponían de verdaderas reliquias, el pueblo debía contentarse con frascos de agua santa, óleo santificado, que complacían la piedad de las masas y eran un sustituto de la reliquia que podía llevarse en recuerdo de la peregrinación a los santos lugares"[10]. Los testimonios son numerosos, entre ellos el de la gallega Egeria: *Se dignaron estos santos monjes recibirnos con la mejor acogida. Nos permitieron entrar y saludarlos. Luego de hacer la oración en su compañía, tuvieron la bondad de darnos eulogias como acostumbran hacer con aquellos a quienes brindan hospitalidad*[11]. Más pormenorizado es un texto copto relativo al sepulcro de San Menas: *El peregrino colgó una lámpara ante el sepulcro de San Menas. Esta ardía día y noche y se llenó de aceite. Y cuando alguien cogía aceite de esta lámpara y se friccionaba con él a una persona enferma, ésta sanaba del mal que padecía*[12].

[9] Itinerario de Egeria, XXXVII, 2.

[10] Z. KISS "Les ampoulles de St. Ménas découvertes à Kôm el-Dikka (Alexandrie) en 1967" en *Études et Travaux* III (1969), pág. 156.

[11] Itinerario de Egeria, XI, 1.

[12] El texto lo recoge G. VIKAN, *Op. cit.*, pág. 12.

ESTUDIO. CARACTERÍSTICAS DE LA COLECCIÓN

La bibliografía sobre las ampollas de peregrino es amplia, exceptuando en nuestro país en que la escasez es su característica[13]. El objetivo de este trabajo es dar a conocer las ampollas de barro cocido que se conservan en los fondos del Museo Arqueológico Nacional, cuyo número es de cuarenta y una y todas, menos una, pertenecen a lo que la literatura científica ha denominado como ampollas o eulogias de San Menas[14]. La entrada al Museo de estas piezas se inicia en 1876, año en que, por Real Orden de 8 de agosto, el Estado adquiere la colección Asensi, que contiene la mayor parte, en concreto treinta y

[13] Para una relación completa sobre bibliografía de estas piezas véase el trabajo de CH. LAMBERT; P. PEDEMONTE DEMEGLIO, "Ampolle devozionali ed itinerari di pellegrinagio tra IV e VII secolo" en *AnTard*, 2 (1994), págs. 205-209. Es necesario citar individualmente los trabajos de A. GRABAR, (Ampoules de terre Sainte (Monza-Bobbio), París 1958) y C. METZGER, este último sobre las ampollas del Museo del Louvre (*Les ampoules à eulogie du musée du Louvre,* Notes et documents du musées de France, n.° 3, 1981). Por último hay que hacer mención al XII Congreso de Arqueología Cristiana, celebrado en Bonn entre el 22 y 28 de septiembre de 1991 y publicado cuatro años más tarde, con importantes y numerosas aportaciones al mundo de las peregrinaciones en las épocas tardoantigua y alto medieval *(Akten des XII. Internationalen Kongresses ffür Cristliche Archälogue*, 2 vols. 1995). La bibliografía española sobre las ampollas tiene un carácter secundario, no existiendo ningún trabajo expresamente dedicado a estas piezas. Es el caso de los artículos de FELIPA NIÑO Y MÁS ("Colección de antigüedades egipcias, greco-romanas y cristianas, donada por Fr. Francisco Roque Martínez" Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1930 (1931), págs. 5-6), JOSEP GUDIOL I CUNILL (*Nocions d'arqueología sagrada catalana*, vol. I (1931), págs. 166-167/ PERE DE PALOL (*Arqueología Cristiana de la España Romana siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid, 1967 y *Arte paleocristiano de España*, Barcelona, pág. 336)

[14] En el artículo ya citado de LAMBERT y PEDEMONTE, estas autoras además de analizar de forma brillante los itinerarios de peregrinos a través de un estudio de los lugares donde se han encontrado estas piezas, han realizado una enumeración de los ejemplares de ampollas presentes en los diversos museos citando, en el caso del España, cinco ejemplares en el Museo Arqueológico Nacional. Incluyen también los dos del Museo Arqueológico de Gerona y el ejemplar que se encuentra en Museo Arqueológico Episcopal de Vic (*Op. cit.*, 219-224 y 222)

seis[15]. Años más tarde, en 1930, D. Francisco Roque Martínez, a la sazón rector de la parroquia de San Francisco en Alejandría (Egipto) dona, entre otras cosas, al Museo cuatro ampollas de peregrino[16]. Por último, debemos mencionar las piezas de la colección Santa-Olalla de la que forma parte un ejemplar, concretamente el único de Asia Menor[17].

I. AMPOLLAS DE EGIPTO (N.os DE CATÁLOGO 1-40)

En la mayoría se representa al santo Menas con sus atributos, o bien se le identifica por la inscripción alusiva al mismo.

Materia y técnica: Están realizadas en barro, a molde y simplemente secadas al sol; predomina el barro de color amarillo claro pero también encontramos algún ejemplar de tonalidad anaranjada y rojiza.

Forma: Es la de una cantimplora que ya aparece en un tipo de los *vasi canosi* del s. III a C.[18], en la sigillata sudgalica decorada y terra sigillata hispánica[19]. El cuerpo es circular, de caras planas con perfiles de unión puntiagudos o redondeados; carecen de pie y el cuello troncocónico va unido de forma grosera al cuerpo. Las más estilizadas llevan una pequeña moldura en la unión con la boca, siendo ésta, fina y ligeramente exvasada. Dos asas arrancan del cuello y reposan sobre la parte superior del cuerpo. Corresponden la mayoría al tipo pequeño de Kaufmann[20] con una altura que no sobrepasa los 10 cm, mientras que el ancho oscila entre 5'8 y 7'5 y el grosor entre 1'9 y 3'3. Tan sólo un ejemplar pertenece a la talla mediana cuya altura puede aproximarse a los 15 cm. a juzgar por los fragmentos conservados.

Decoración: La representación figurada de San Menas presenta el siguiente aspecto: de pie, vestido con túnica ceñida a la cintura, manto abrochado en el hombro, en posición de orante con los brazos levantados y los ojos elevados al cielo. Está rodeado de dos camellos arrodillados que se vuelven hacia él.

El motivo no es nuevo ya que Kaufmann lo compara con la representación griega de la *pótnia therón*: señora de las fieras, referida a alguna representación de Artemisa, que a veces aparece con panteras sobre los hombros o pisándolas[21]. Puede relacionarse también con una filiación local del motivo egipcio de *Horus-Harpócrates* pisoteando cocodrilos o con la iconografía de Daniel en el foso de los leones.

Para el estudio del conjunto, hemos hecho dos grandes apartados, distinguiendo aquellas piezas con una misma decoración por las dos caras, de otras que presentan tipos diferentes en cada una de ellas:

A) Ampollas con la misma representación en las dos caras, (n.os de catálogo 1 a 23) incluso en alguna, podría hablarse de la utilización de la misma impronta. Existen cuatro variantes dentro de este grupo:

A.1. Representación de San Menas de pie, en actitud de oración con los brazos extendidos y elevados. El rostro tiende a ser triangular con rasgos por lo general inapreciables; se intuye la cabellera y está nimbado con rodete en algunas ocasiones. Viste túnica corta con cinturón y manto que se abrocha en el hombro derecho cayendo por la espalda. A sus pies se representan dos camellos —siguiendo el principio de simetría característico del primer arte cristiano—, que se adaptan al espacio circular. Sobre los brazos aparecen dos cruces, realizadas en algunos casos con

---

[15] La colección fue comprada a la viuda de Tomas Asensi, doña Rosario Laiglesia (Exp. 1876/6) y está compuesta por mil trescientos veinte objetos

[16] Exp. 1930/81. FELIPA NIÑO Y MÁS, Op. cit., pág. 5.

[17] Exp. 1973/58. Sobre la colección Santa-Olalla veáse *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*, (Catálogo de la exposición, abril-junio 1993), Madrid, 1993.

[18] *Enciclopedia dell'arte antica*, 1959, T. II, pág. 319.

[19] Forma Hermet, 13 (M. BELTRÁN, *Guía de la cerámica romana*, Zaragoza, Pórtico, 1990, fig.44, n.º 390).

[20] Z. KISS, "Les ampoules de St. Ménas", pág. 157.

[21] *Ibidem*, pág. 156

cuatro o cinco pequeños puntos en relieve. Esta decoración va enmarcada por una gráfila entre dos líneas en resalte, siguiendo el contorno del medallón. Existe una gran variedad en el estilo decorativo de este tipo de piezas, desde unas representaciones esquemáticas y lineales, hasta otras de mayor plasticismo, lo cual nos da una idea de la cantidad de moldes utilizados, producto de una industria artesanal en auge.

A.2. Un segundo grupo, sigue el mismo esquema compositivo que el anterior, con la diferencia que el medallón es más pequeño y por tanto pueden omitirse en algún ejemplar, ciertos elementos decorativos, como es el caso de las cruces o parte de la vestimenta del santo. Hay que puntualizar en este sentido, que las dimensiones del medallón no son proporcionales a las de la pieza, como sería lógico pensar, sino que la unión de las dos caras, unas veces presenta perfiles redondeados y más pequeños, dejando más superficie plana, y otras, más grandes y puntiagudos, que reducen considerablemente la superficie de la cara a decorar.

A.3. San Menas con los dos camellos y las cruces, ocupan todo el campo circular de forma que la imagen aparece menos comprimida; ausencia de gráfila, aunque en algunos casos la escena lleva un contorno formado por línea en resalte, a veces con incipiente sogueado, y profunda línea en rehundido.

A.4. Se repite el mismo esquema compositivo con borde formado por inscripción; ésta suele ser una fórmula estereotipada: ΕΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ que se repite, como veremos, en otro tipo de ampollas en las que la inscripción es el elemento decorativo propiamente dicho, de alguna de las caras[22].

B) Ampollas con representaciones diferentes en cada cara. Es un grupo más pequeño en cuanto al número de piezas (17 ejemplares, n.os de catálogo 24 a 40), pero con mayor variedad en los motivos:

B.1. Por una cara se representa a San Menas siguiendo en líneas generales el esquema anterior, es decir, de pie, con los brazos extendidos, ataviado con túnica y manto y con dos camellos a sus pies. A veces están ausentes las cruces sobre los brazos del santo, y tampoco hay una norma fija en el uso de los contornos, que incluso en algunos ejemplares se duplican. Esta imagen aparece ligada a ciertos motivos representados en la otra cara, que pueden ser:

a. Motivos cruciformes.
b. Inscripciones.
c. Busto de perfil en altorrelieve
d. Combinación de dos motivos: cruces e inscripción. En este grupo destacamos un tipo que se repite y es el de la cruz de Malta con inscripción alrededor.

B.2. Roseta cruciforme por una cara, y por la otra un motivo cruciforme.

B.3. Busto de perfil en altorrelieve y mirando a la derecha, que pudiera relacionarse con un personaje de raza negra por sus rasgos físicos: cabellera abundante y rizada, ojos grandes, nariz pequeña y labios gruesos. Podría identificar a San Menas, en alusión a su origen africano[23]. Por la otra cara, una inscripción.

Cronología: Tras la muerte de santo en el 296, surge en torno a este mártir y su leyenda una corriente devocional que lo convertirá en uno de los personajes más célebres del mundo cristiano oriental. Su santuario, aunque ya se conoce en época de Constantino (324-327), tendrá una fuerte impulso con Arcadio (395-408) cuando se erige la gran basílica, no lejos, como ya hemos dicho, de la ciudad de Alejandría, que se convertirá en un gran centro de peregrinación hasta la época del emperador Heraclio (610-641). En el 642, el Islam, que iniciaba su ex-

[22] Las inscripciones de este conjunto no tienen gran variedad (Para esta tipología véase H. LECLERC, *Dictionnaire d' Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 1933, XI, 1, s.v. "Menas (Saint)").

[23] L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*. t. II, vol. 4, pág. 399.

pansión, toma Alejandría y destruye el santuario, trasladándose los restos del Santo al Cairo, lo que tendrá como consecuencia el fin de la veneración y el peregrinaje.

Si ubicamos las ampollas en este contexto histórico, tenemos unos límites cronológicos bastante definidos: debemos situarlas entre el siglo IV y mediados del VII. Las ampollas de San Menas del Museo Arqueológico Nacional, carecen de contexto arqueológico, al proceder, como hemos visto, de compras o donaciones de coleccionistas. Para dar una cronología más precisa hemos aplicado los resultados de los tipos aparecidos en Kôm el-Dikka. (Alejandría) siguiendo las propuestas de Kiss, tras los sondeos arqueológicos llevados a cabo en este lugar por un grupo de arqueólogos polacos[24]. El problema surge en los tipos que no aparecen en Kôm el-Dikka, para los cuales daremos una cronología más general.

II. AMPOLLAS DE ASIA MENOR (N.º 41 DEL CATÁLOGO)

La colección del M.A.N. posee un único ejemplar que responde a las características generales de las piezas de esta región[25]. Realizadas también a molde, son de tamaño más pequeño que las ampollas de Egipto; el cuerpo es oval, sin pie y remata en cuello cilíndrico. En la parte superior del cuerpo, dos orificios hacen la función de pequeñas asas permitiendo su suspensión. En cuanto a la decoración no representan a ningún santo determinado y no suelen llevar inscripciones. En cuanto a su cronología, suelen datarse en el siglo VI.

[24] Z. KISS "Les ampoules de St Ménas", pág. 154-166; "Les ampoules de St Ménas découvertes à Kôm el-Dikka (Alexandrie) en 1969", *Etudes et Travaux*, VII, Centre d' Archéologie méditerranéenne, Académie polonaise des Sciences, Varsovie, 1973, pág. 138-154. Id., "Les ampoules de St Ménas découvertes à Kôm el-Dikka (Alexandrie) en 1970", *Etudes et Travaux*, IX, Centre d' Archéologie méditerranéenne, Académie polonaise des Sciences, Varsovie, 1976, pág. 212-216.)

[25] C. METZGUER, *Les ampoules à eulogie du Musée du Louvre*, pág. 17.

CATÁLOGO[26]

1) N.º inventario: 1876/6/1159. (Fig. 1a, 1b)
Dimensiones: Alt.: 10; Anch.: 7; Gros.: 2'1cm.
Colección: Asensi.
Estado de conservación: Bueno
Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro anaranjado; decoración esquemática sobre un medallón de 5'6 cm. de diámetro.
Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

FIGURA 1a

2) N.º inventario: 1876/6/1160. (Fig. 2 a, b)
Dimensiones: Alt.: 10; Anch.: 7'1; Gros.: 2'1 cm.;
Colección: Asensi.
Estado de conservación: Bueno. Presenta pequeñas concreciones terrosas lo que desdibuja en algunas zonas el tipo decorativo.

[26] Las piezas que se encuadran en el primer grupo decorativo estudiado (A) es decir, aquellas con la misma representación en ambas caras, las designaremos en la descripción con las referencias A.1, A.2, A.3 y A.4, correspondientes a las variantes vistas. Las pertenecientes al grupo B, dada su variedad, serán descritas individualmente.

FIGURA 1b

FIGURA 2b

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro rojizo; decoración esquemática sobre un medallón de 4'9 cm. de diámetro.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

3) N.º inventario: 1876/6/1161. (Fig.3a, 3b)
Dimensiones: Alt.: 10; Anch.: 7; Gros.: 2'1 cm.
Colección: Asensi.

Estado de conservación: Bueno, presenta la superficie negruzca y cubierta de concreciones terrosas.

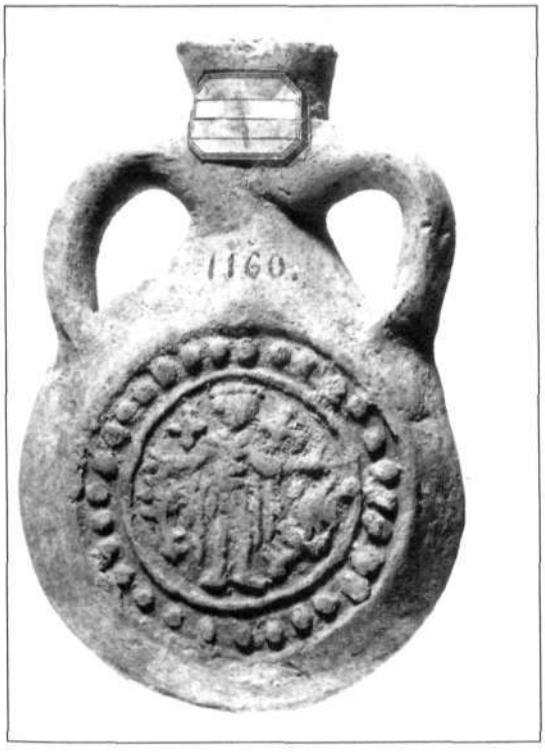


FIGURA 2a

FIGURA 3a

FIGURA 3b

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro anaranjado; decoración sobre un medallón de 5'8 cm. de diámetro, con una representación plástica de la escena.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII.

4) N.º inventario: 1876/6/1163. (Fig. 4 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'3; Anch.: 6'7; Gros.: 2'1 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; no conserva la boca.

FIGURA 4a

FIGURA 4b

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro anaranjado. Decoración esquemática sobre un medallón de 5'7 cm. de diámetro. La gráfila está formada por gruesos botones en relieve, bastante separados.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

5) N.º inventario: 1876/6/1165. (Fig. 5 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'9; Anch.: 6'8; Gros.: 2'2 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; no conserva la boca.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillento. La decoración se encierra en un medallón de 5'5 cm. de diámetro

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

6) N.º inventario: 1876/6/1166. (Fig. 6 a, b)

Dimensiones: Alt.: 9; Anch.: 7; Gros.: 2'2 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; no conserva la boca; superficie muy desgastada y negruzca por una cara; se aprecia un moteado del desgrasante.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillo claro. Decoración sobre un medallón de 5'5 cm de diámetro.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

FIGURA 5a

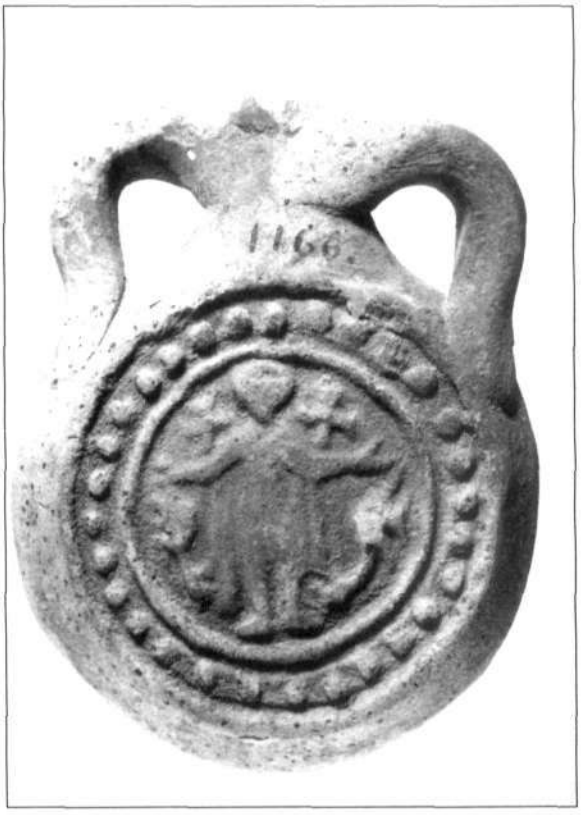


FIGURA 6a

FIGURA 5b

FIGURA 6b

7) N.º inventario: 1876/6/1167. (Fig. 7 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'8; Anch.: 7; Gros.: 2'1 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta la boca; superficie negruzca y con zonas de concreciones terrosas.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillo claro. Decoración muy esquemática sobre un medallón de 5'2 cm. de diámetro.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

FIGURAS 7a y 7b

8) N.º inventario: 1876/6/1168. (Fig. 8 a, b)

Dimensiones: Alt.: 10'7; Anch.: 7'5; Gros.: 2'7 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta un asa y pérdida de materia en una de las caras, afectando incluso a la decoración.

FIGURAS 8a y 8b

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillo claro. Decoración muy esquemática sobre un medallón de 5 cm. de diámetro: la cabellera y las dos cruces sobre los hombros del santo, se representan con pequeños puntos en relieve. El contorno de gráfila entre dos líneas también es fino y de botones muy juntos.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

9) N.º inventario: 1876/6/1169. (Fig. 9a, 9b)

FIGURAS 9a y 9b

Dimensiones: Alt.: 10'7; Anch.: 7'5; Gros.: 2'7 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta un asa y la boca; decoración muy borrada.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillo claro. Decoración sobre un medallón de 4'7 cm. de diámetro.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

10) N.º inventario: 1876/6/1170. (Fig. 10a, 10b)

FIGURAS 10a y 10b

Dimensiones: Alt.: 8'9; Anch.: 6'8; Gros.: 2'1 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta un asa y la boca; pérdida de materia y superficie muy erosionada.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro anaranjado. Decoración sobre un medallón de 5'5 cm. de diámetro.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

11) N.º inventario: 1876/6/1171. (Fig. 11a, 11b)

Dimensiones: Alt.: 9; Anch.: 6'8; Gros.: 2'4 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta un asa y la boca; pérdida de materia en el borde de una de las caras; factura poco neta presentando una decoración muy erosionada y desdibujada por la presencia de concreciones terrosas.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillo claro. Decoración sobre un medallón de 5 cm. de diámetro.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

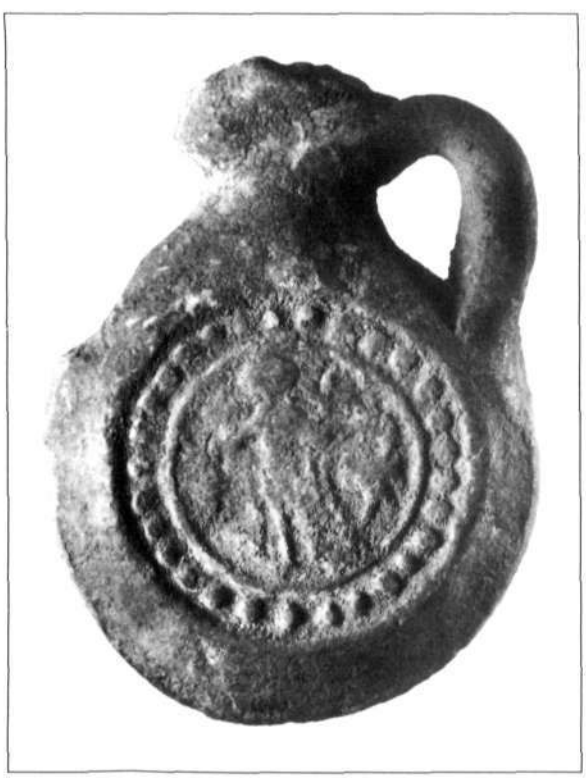


FIGURA 11a

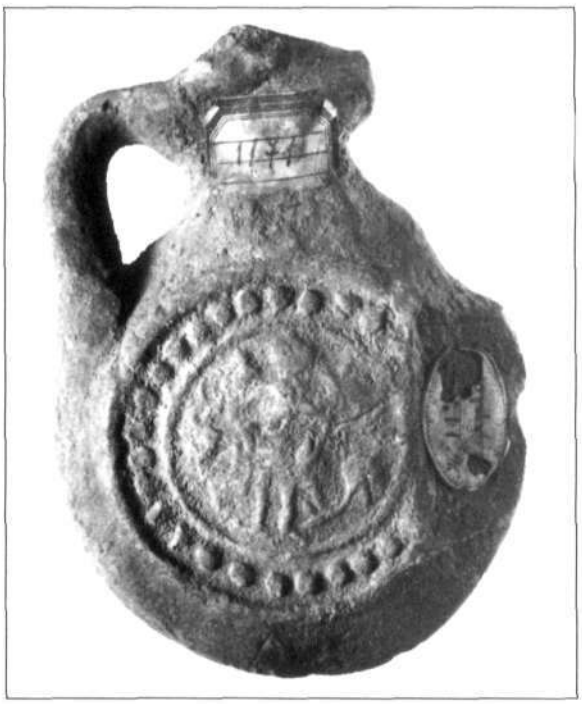


FIGURA 11b

12) N.º inventario: 1876/6/1172. (Fig. 12a, 12b)

Dimensiones: Alt.: 7'6; Anch.: 6'5; Gros.: 2'3 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta la boca y las dos asas, aunque conserva el arran-

FIGURA 12a

FIGURA 12b

que de las mismas; zonas negruzcas en la superficie.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro anaranjado. Decoración esquemática sobre un medallón de 4 cm de diámetro.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

13) N.º inventario: 1876/6/1173. (Fig. 13a, 13b)

FIGURA 13a

FIGURA 13b

Dimensiones: Alt.: 7'2; Anch.: 6'9; Gros.: 2'3 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas, el cuello y la boca; superficie erosionada.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillo claro. Decoración sobre un medallón de 5'7 cm. de diámetro. La gráfila es de gruesos botones en relieve, con bastante separación entre ellos.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

14) N.º inventario: 1876/6/1174. (Fig. 14a, 14b)

Dimensiones: Alt.: 7'3; Anch.: 6'5; Gros.: 2'1 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta la boca y las dos asas, aunque conserva el apoyo de las mismas.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro anaranjado. Decoración sobre un medallón de 4'5 cm de diámetro. La cabeza del santo, las cruces y los cuerpos de los camellos, están formados por pequeños puntos en relieve.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

FIGURAS 14a y 14b

15) N.º inventario: 1876/6/1175 (Fig. 15 a, b)

Dimensiones: Alt.: 7'5; Anch.: 7'1; Gros.: 2'1 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas y la boca.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro anaranjado Decoración sobre un medallón de 5'7 cm de diámetro. Gráfila formada por gruesos botones en relieve.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

FIGURAS 15a y 15b

16) N.º inventario: 1876/6/1176. (Fig. 16a, 16b)

Dimensiones: Alt.: 10; Anch.: 7'6; Gros.: 2'3 cm.

Colección: Asensi.

FIGURAS 16a y 16b

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas aunque conserva el arranque de una de ellas.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillo claro. Decoración sobre un medallón de 5'6 cm de diámetro. Las cruces a ambos lados de la cabeza del santo, están formadas por botones en relieve. La gráfila en hueco en lugar de en relieve como es lo habitual. Llama la atención la enorme similitud de ambas caras, señal acaso de que el molde sea el mismo. Gran esquematismo en la composición.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

17) N.º inventario: 1876/6/1162. (Fig. 17a, 17b)

Dimensiones: Alt.: 10; Anch.: 7'1; Gros.: 2'7 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; borde roto; la decoración es casi inapreciable en una de las caras por la erosión y la abundancia de concreciones terrosas.

Descripción: Tipo decorativo A.2. Barro amarillo claro. La decoración se desarrolla sobre un medallón pequeño, de 4 cm. de diámetro, que es la escasa superficie plana que queda sobre las caras tras su unión, presentando pronunciado triángulo en planta.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

FIGURA 17a

FIGURA 17b

18) N.º inventario: 1876/6/1182. (Fig. 18a, 18b)

FIGURA 18a

FIGURA 18b

Dimensiones: Alt.: 6'2; Anch.: 6'3; Gros.: 2'7 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; no conserva el cuello, boca y asas; decoración muy borrada

Descripción: Tipo decorativo A.2. Barro amarillo claro. Decoración sobre un medallón de 3'1 cm.; el campo decorativo es más pequeño por lo que se obvian los detalles; no obstante se distingue que el santo está nimbado con amplio rodete y que viste solamente túnica; no se representan las cruces. El borde es grueso y está formado por una serie de pequeños trazos paralelos. Podría tratarse del mismo molde para ambas caras.

Cronología: Mitad siglo VI- Principios siglo VII

19) N.º inventario: 1876/6/1177. (Fig. 19a, 19b)

Dimensiones: Alt.: 8'6; Anch.: 6'8; Gros.: 2 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta la boca; presenta zonas negruzcas, bastante erosión y en una de las caras concreciones terrosas. Decoración inapreciable.

FIGURAS 19a y 19b

Descripción: Tipo decorativo A.3. Barro amarillo claro. Decoración sobre un medallón de 5'6 cm. de diámetro. Carece de contorno.

Cronología: Mitad siglo VI-Principios siglo VII.

20) N.º inventario: 1876/6/1178. (Fig. 20 a, b)
Dimensiones: Alt.: 7'4; Anch.: 5'8; Gros.: 2 cm.
Colección: Asensi.

FIGURAS 20a y 20b

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas y la boca.

Descripción: Tipo decorativo A.3. Barro rojizo. Decoración sobre un medallón de 4'6 cm de diámetro. Contorno formado por el mismo resalte del borde.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

21) N.º inventario: 1876/6/1179. (Fig. 21 a, b)
Dimensiones: Alt.: 7'1; Anch.: 6'7; Gros.: 2 cm.

FIGURAS 21a y 21b

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas y la boca.

Descripción: Tipo decorativo A.3. Barro amarillo claro. Decoración esquemática. sobre un medallón de 5'2 cm.. El contorno del medallón está formado por una línea en resalte y otra en rehundido. Las cruces sobre los hombros representadas con cuatro puntos.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

22) N.º inventario: 1876/6/1180. (Fig. 22 a, b)
Dimensiones: Alt.: 10; Anch.: 6'8; Gros.: 2 cm.
Colección: Asensi.

Estado de conservación: Bueno. Presenta fractura en el borde y en la arista de unión de las caras. Concreciones de tierra en la superficie de una de ellas.

Descripción: Tipo decorativo A.3. Barro amarillo claro. Decoración sobre un medallón de 5 cm.; las cruces están formadas por pequeños puntos en relieve. El contorno parece un tipo de sogueado muy desgastado.

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

FIGURA 22a

FIGURA 22b

FIGURA 23b

23) N.º inventario: 1876/6/1181. (Fig. 23 a, b)
Dimensiones: Alt.: 10; Anch.: 6'8; Gros.: 2'3 cm.
Colección: Asensi.

FIGURA 23a

Estado de conservación: Regular; falta un asa, fractura en la unión de las dos caras y pérdida de materia en la parte inferior una de ellas.

Descripción: Tipo decorativo A.3. Barro anaranjado. Decoración en ambas caras sobre un medallón de 5 cm.; las cruces están formadas por pequeños granos en relieve. Contorno definido por un sogueado muy desgastado.

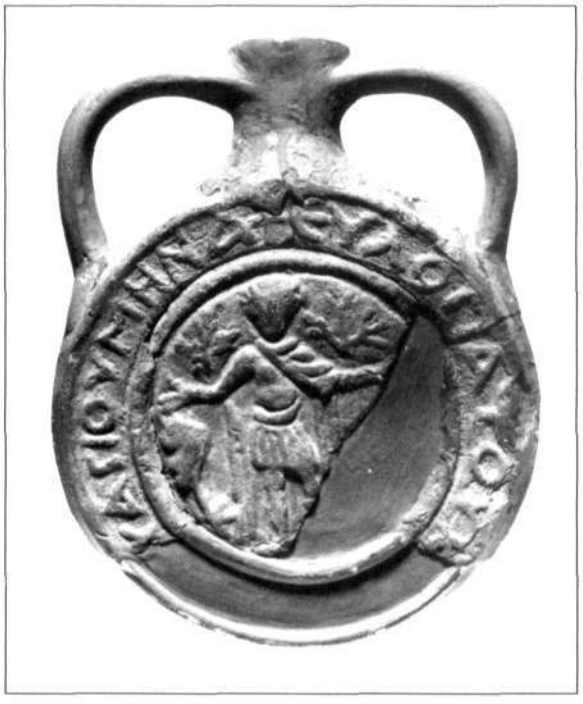
Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII

24) N.º inventario: 34416. (Fig. 24 a, b)
Dimensiones: Alt.: 13'5; Anch.: 11; Gros.: 2'6 cm.

Colección: Roque Martínez.

Estado de conservación: Reintegrado

Descripción: De barro rojizo, está decorada en ambas caras sobre un medallón de 10 cm. de diámetro. Se encuadra dentro del grupo que hemos llamado A.4, es decir, decoradas ambas caras con la imagen de San Menas de pie con los brazos extendidos, dos camellos a sus lados y borde formado por inscripción. Se conservan cinco fragmentos con los que se ha reconstitui-



FIGURAS 24a y 24b

do la pieza, reintegrando la boca y las dos asas. Por una cara no se conserva el camello izquierdo, así como parte de la inscripción; por la otra, más borrada, se conserva menos cantidad de medallón y prácticamente la misma parte de la inscripción. Esta pieza es singular dentro de nuestra colección, por una serie de características que la diferencian del resto: en primer lugar por su temprana cronología, según los tipos aparecidos en Kôm el-Dikka; por sus dimensiones, pertenece al tipo de eulogias grandes; en la representación de la escena figurada las cruces se han sustituido por unos motivos vegetales ramificados, símbolos del paraíso; además la inscripción que rodea la escena también es diferente. Según los restos de la inscripción conservados, podría leerse por la cara a: +ΕΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ Κ[ΑΛΛΙΝΙΚ]Υ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ; por la cara b, con el medallón en peor estado de conservación, puede interpretarse la misma inscripción: [+]ΕΥΛΟΓΙΑ ΤΟ[Υ ΚΑ–ΛΛΙΝΙΚΟ]Υ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ.

Cronología: Segunda mitad siglo V.

Bibliografía: NIÑO Y MAS, "Colección de antigüedades egipcias, grecorromanas, romanas y cristianas, donado por Fr. Francisco Roque y Martínez, pág. 6; A. MARCOS POUS, "Ampulla de San Menas", *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia.* Catálogo de la exposición. Madrid, 1993, pág. 421, n.º 295.

25) N.º inventario: 1876/6/1183. (Fig. 25 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'2; Anch.: 7'5; Gros.: 2'9 cm.

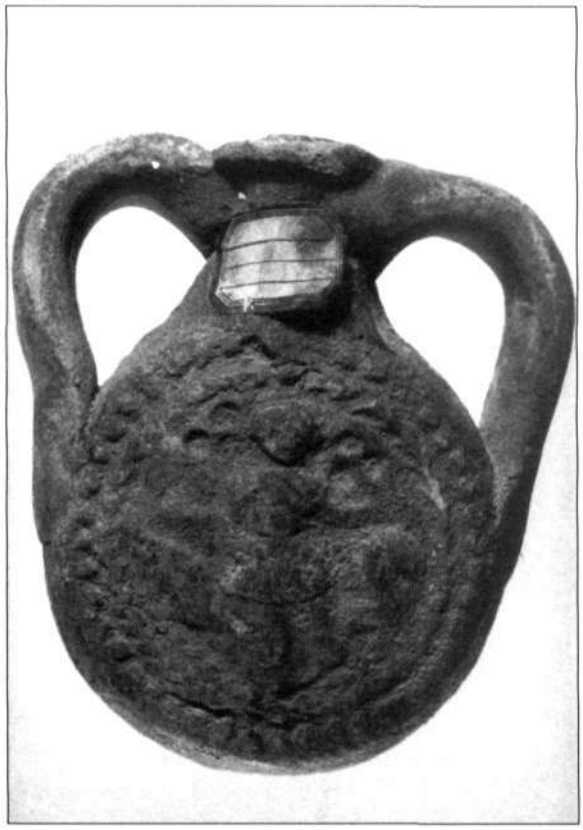
Colección: Asensi.

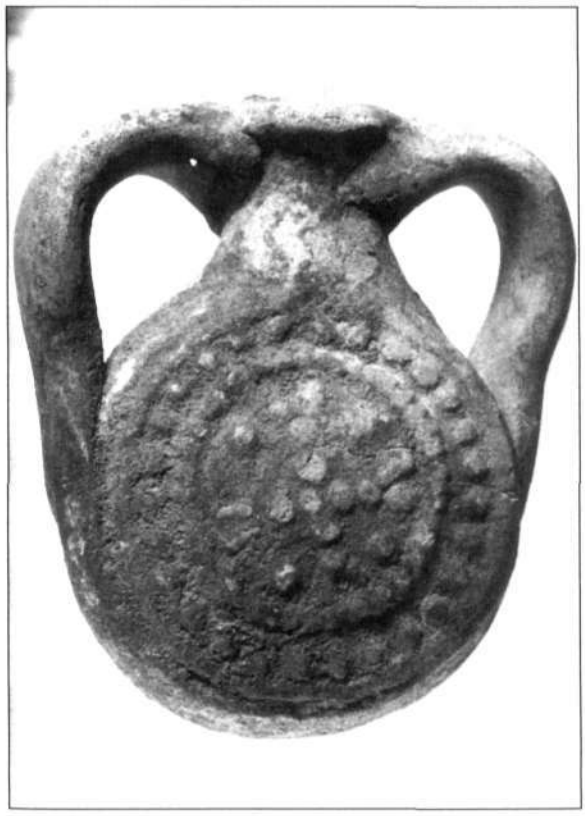
Estado de conservación: Regular; falta el remate de la boca; superficie negruzca.

Descripción: Barro amarillo claro. Tipo decorativo B sobre un medallón de 5'3 cm. Cara a: Gran plasticismo en la representación: San Menas en pie con los brazos extendidos, vestido solo con túnica, y dos camellos a sus pies; sobre sus brazos tres puntos en rehundido sugieren ambas cruces; carece de nimbo pero se aprecian los ojos y la boca; doble borde, el interior formado por una corona de hojas y el exterior por gráfila. Cara b: parece representar una cruz, realizada con puntos en relieve, cuyos brazos rematan en "v"; otro punto en relieve en cada uno de los cuatro espacios de la cruz; contorno de doble gráfila.

Cronología: siglo VI- siglo VII

26) N.º inventario: 1876/6/1184. (Fig. 26 a, b)





FIGURAS 25a y 25b

Dimensiones: Alt.: 8'6; Anch.: 6'8; Gros.: 2'7 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta el remate de la boca; la superficie presenta un color negruzco y está muy erosionada.

Descripción: Barro amarillo claro. Tipo decorativo B sobre un medallón de aproximadamente. 5'3 cm. de diámetro. Cara a: representación del personaje siguiendo el esquema habitual, pero viste solamente túnica; doble contorno, uno interior acordonado y otro exterior de gráfila en hueco; Cara b: se representa una cruz realizada con puntos en relieve; sobre ella y a ambos lados, la ω y la α[27]; en la parte inferior,

FIGURA 26a

[27] Llama la atención la inversión de las letras, que interpretamos como un error en la fabricación del molde. Hay autores que piensan que la inversión del a y la w en cruces y crismones tiene una explicación simbólica. Véanse los trabajos de R. BARROSO CABRERA; J. MORIN DE PABLOS, "Ensayo sobre el origen, funcionalidad e iconografía de los nichos y placas-nichos de época visigoda en la Península Ibérica", en *Boletín de Arqueología Medieval*, 10, 1996, pág. 78; I. GUARDUCCI, I *graffiti sotto la con-*

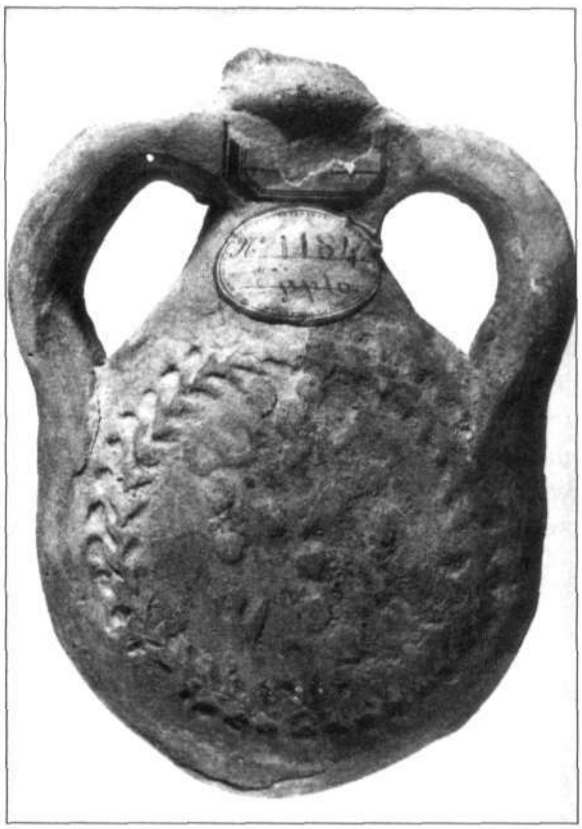


FIGURA 26b

también a ambos lados, un motivo decorativo vegetal casi inapreciable; doble borde, el interior formado por una corona de hojas y el exterior de gráfila en hueco.

Cronología: siglo VI-siglo VII

27) N.º inventario: 1876/6/1186. (Fig. 27 a, b)

Dimensiones: Alt.: 7'9; Anch.: 6'4; Gros.2'6 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas y la boca

Descripción: Barro anaranjado. Tipo decorativo B en un medallón de 5 cm. Cara a: La representación del santo sigue el esquema habitual. Contorno de gráfila entre dos líneas, perdida en algunas zonas; el estilo de este me-

FIGURAS 27a y 27b

fesione di San Pietro in Vaticano, Citté del Vaticano, 1958, vol.1 , pág. 54 ss y *La tomba di Pietro. Notizie antiche e nuove scoperte*, Roma, 1959 y M.A. ALONSO SÁNCHEZ "Crismones con omega-alfa", II *RArqPalHisp.*, Barcelona 1982, págs. 297-302.

dallón responde al tipo lineal y esquemático; Cara b: presenta en relieve un busto de frente con abundante cabellera; el resto de los rasgos físicos no se aprecian; contorno de gruesa gráfila precedida de pequeña moldura.

Cronología: Primera mitad siglo VII

28) N.º inventario: 1876/6/1187. (Fig. 28 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'9; Anch.: 6; Gros.: 2'3 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Malo. Falta un asa y la boca. Fractura y pérdida de materia en una de las caras

Descripción: Barro amarillo claro. Tipo decorativo B sobre un medallón de 5'5 cm. de diámetro. Cara a: La representación del santo sigue el esquema habitual; nimbo en forma de amplio rodete; contorno con profunda línea en rehundido. Cara b: decoración perdida, aunque bien pudiera tratarse de una inscripción rodeada por corona de hojas.

FIGURA 28a

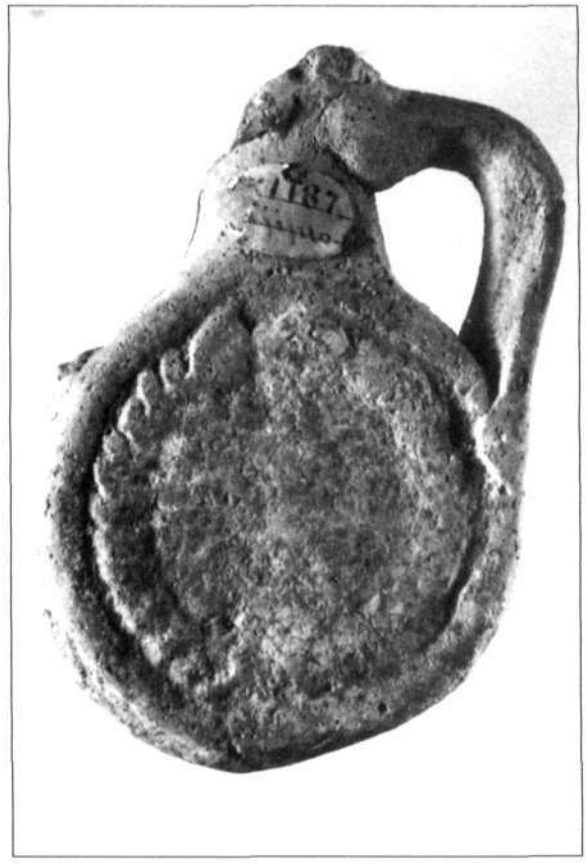


FIGURA 28b

Cronología: Segunda mitad siglo VI

29) N.º inventario: 1876/6/1188. (Fig. 29 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'3; Anch.: 6'5; Gros.: 2'5 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Malo; falta la boca; superficie muy erosionada y concreciones terrosas.

Descripción: Barro amarillo claro. Tipo decorativo B sobre un medallón de 5'5 cm. Cara a: representación habitual del santo, con gran esquematismo; el borde del medallón lo forma una pequeña moldura. Cara b: decoración muy perdida; podría tratarse de una inscripción.

Cronología: Segunda mitad siglo VI

30) N.º inventario: 1876/6/1189. (Fig. 30 a, b)

Dimensiones: Alt.: 5'7; Anch.: 5'8; Gros.: 2'5 cm.

FIGURAS 29a y 29b

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas, la boca y el cuello.

Descripción: Barro anaranjado. Tipo decorativo B sobre un medallón de 3'7 cm de diámetro. Cara a: pequeño medallón en acusado relieve en el que se representa San Menas vestido con túnica corta, provisto de nimbo ornado de puntos en hueco y con dos camellos a sus pies; no figuran las cruces. La gráfila es de gruesos botones bastante separados. Cara b: medallón

FIGURAS 30a y 30b

con inscripción en tres líneas bastante perdida, inscrita en un bocel interrumpido por botones en relieve: ΑΓΙΟΥ/ΜΗΝΑ/ΕΥΛΟ

Cronología: Mediados siglo VI

31) N.º inventario: 1876/6/1190. (Fig. 31 a, b)

Dimensiones: Alt.: 6'9; Anch.: 5'9; Gros.: 2'9 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; Faltan las dos asas y la boca; superficie muy negruzca y decoración perdida en una de las caras.

Descripción: Barro amarillo claro. Tipo decorativo B. Cara a: La escena figurada, en acusado relieve, ocupa toda la superficie de la pieza siguiendo el esquema habitual, excepto las cruces que están ausentes; Cara b: Decoración perdida, aunque podría tratarse de una inscripción con doble contorno, el interior lineal en relieve y el exterior de gruesa gráfila.

Cronología: Segunda mitad siglo VI

FIGURA 31a

FIGURA 31b

32) N.º inventario: 1876/6/1191. (Fig. 32 a, b)

Dimensiones: Alt.: 6'4; Anch.: 6'1; Gros.: 3'3 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular ; falta boca y las dos asas.

Descripción: Barro anaranjado. Tipo decorativo B sobre un medallón de 5'3 cm. de diámetro. Cara a: la escena figurada ocupa toda la panza con la representación del santo según el esquema habitual, con trazos esquemáticos; carece de contorno. Cara b: inscripción en dos líneas separadas por doble línea resaltada: ΕΥΛ/ΟΓΙΑ.

Cronología: Segunda mitad siglo VI.

33) N.º inventario: 1876/6/1192. (Fig. 33 a, b)

Dimensiones: Alt.: 9'5; Anch.: 6'5; Gros.: 2 cm.

Colección: Asensi.

FIGURAS 32a y 32b

Estado de conservación: Regular; falta un fragmento de un asa. Superficie negruzca y con concreciones terrosas.

Descripción: Barro anaranjado. Tipo decorativo B. Cara a: roseta cruciforme y trifolios en los ángulos; Cara b: cruz griega potenzada con

FIGURAS 33a y 33b

cuatro puntos en relieve entre los brazos de la cruz; enmarcada por gráfila y doble línea.

Cronología: siglo VI- siglo VII

34) N.º inventario: 1876/6/1193. (Fig. 34 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'1; Anch.: 6'4; Gros.: 1'9 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta un asa y la boca; pérdida de materia en la cara decorada con el motivo cruciforme.

Descripción: Barro amarillento. Tipo decorativo B. Cara a: roseta cruciforme con diminuto botón central y trifolios en los ángulos. Cara b: cruz de Malta inscrita en círculo, con botones en relieve entre los brazos de la cruz y alrededor cuatro circulitos con botón central (dos no conservados), alternando con triglifos.

Cronología: siglo VI- siglo VII.

35) N.º inventario: 34412. (Fig.35 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'2; Anch.: 6'5; Gros.: 2 cm.

Colección: Roque Martínez.

FIGURA 34a

FIGURA 34b

Estado de conservación: Regular; no conserva las asas y la boca.

Descripción: Barro amarillento. Tipo decorativo B. La decoración ocupa toda la superficie de las caras. Cara a: roseta cruciforme con botón central y trifolios en los ángulos. Cara b: cruz de Malta inscrita en círculo, con botones en los ángulos y orla formada por circulitos con punto central alternando con grupos de triglifos.

Cronología: siglo VI- siglo VII.

Bibliografía: NIÑO Y MAS "Colección de antigüedades egipcias, grecorromanas, romanas y cristianas, donado por Fr. Francisco Roque y Martínez", pág. 6.

36) N.º inventario: 1876/6/1194. (Fig. 36 a, b)

Dimensiones: Alt.: 10'4; Anch.: 7; Gros.: 2'5 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; falta un asa, borde de la boca y decoración muy perdida.

Descripción: Barro amarillo claro. Tipo decorativo B sobre un medallón de 4´5 cm. Cara

FIGURAS 35a y 35b

a: busto de perfil que mira a la derecha; no se aprecian bien los rasgos físicos, pero se intuye una ligera elevación de la cabeza y abundante cabellera rizada; borde formado por doble gráfila separadas por una estrecha línea en resalte. Cara b: Inscripción en cuatro líneas con borde de gráfila:

ΕΥΛ/ΟΓΙΑ ΤΟ/Υ ΑΓΙΟΥ/ΜΗΝΑ

Cronología: Primera mitad siglo VII

37) N.º inventario: 34413. (Fig. 37 a, b)

Dimensiones: Alt.: 9'9; Anch.: 7; Gros.: 2'5 cm.

Colección: Roque Martínez.

Estado de conservación: Bueno

Descripción: Barro amarillento. Tipo decorativo B idéntico a la pieza anterior, sobre un medallón de 4.7 cm. de diámetro. Cara a: busto de perfil mirando a la derecha con ligera elevación de la cabeza, en la que se aprecian sus rasgos físicos: abundante cabellera formada por puntos en relieve, ojo, nariz pequeña y boca. Contorno

FIGURA 36a

FIGURA 36b

de doble gráfila separadas por línea en relieve; la gráfila interior está formada por puntos más pequeños y más juntos que la exterior. Cara b: inscripción en cuatro líneas con borde de gráfila: ΕΥΛ/ΟΓΙΑ ΤΟ/Υ ΑΓΙΟΥ/ΜΗΝΑ.

Cronología: Primera mitad siglo VII.

Bibliografía: NIÑO Y MAS, "Colección de antigüedades egipcias, grecorromanas, romanas y cristianas, donado por Fr. Francisco Roque y Martínez", pág. 6.

38) N.º inventario: 1876/6/1195. (Fig. 38 a, b)

Dimensiones: Alt.: 7'4; Anch.: 6'5; Gros.:2'4 cm.

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas y la boca; superficie negruzca presenta concreciones terrosas.

Descripción: Barro amarillento. Tipo decorativo B. Cara a: La escena ocupa toda la panza con San Menas representado en su forma usual en un relieve bastante sobresaliente; sobre los brazos, no lleva las habituales cruces, sino dos pequeños ángulos sucesivos en relieve, que bien

FIGURAS 37a y 37b

podría aludir a palmas. Cara b: sobre un pequeño medallón en resalte, se representa una cruz de Malta y alrededor una inscripción orlada con corona de hojas: ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ.

Cronología: Segunda mitad siglo VI

39) N.º inventario: 1876/6/1196. (Fig. 39 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'2; Anch.: 6'6; Gros.:3 cm.

Figuras 38a y 38b

Colección: Asensi.

Estado de conservación: Regular; faltan las dos asas y la boca

Descripción: Barro amarillento. Tipo decorativo B sobre un medallón de 5'3 cm. de diámetro. Cara a: San Menas de pie en actitud orante con los brazos extendidos, nimbado y vestido con túnica corta y manto muy esquemático indicado con líneas verticales; dos camellos se arrodillan a sus pies; borde formado por gráfila. Cara b: Inscripción en cuatro líneas, encerrada en un círculo y orlada con corona de hojas; bajo la inscripción tres puntos en relieve: ΕΥΛΟ/ΓΙΑ ΤΟΥ/ΑΓΙΟΥ Μ/ΗΝΑ[Σ].

Cronología: Segunda mitad siglo VI- Comienzos siglo VII

40) N.º inventario: 34415. (Fig. 40 a, b)

Dimensiones: Alt.: 8'7; Anch.: 7'4; Gros.: 2'8 cm.

Colección: Roque Martínez.

Estado de conservación: Regular; no conserva la boca, pérdida de materia en un asa

Descripción: Barro anaranjado y factura muy tosca. Tipo decorativo B. Cara a: decoración en

Figura 39a

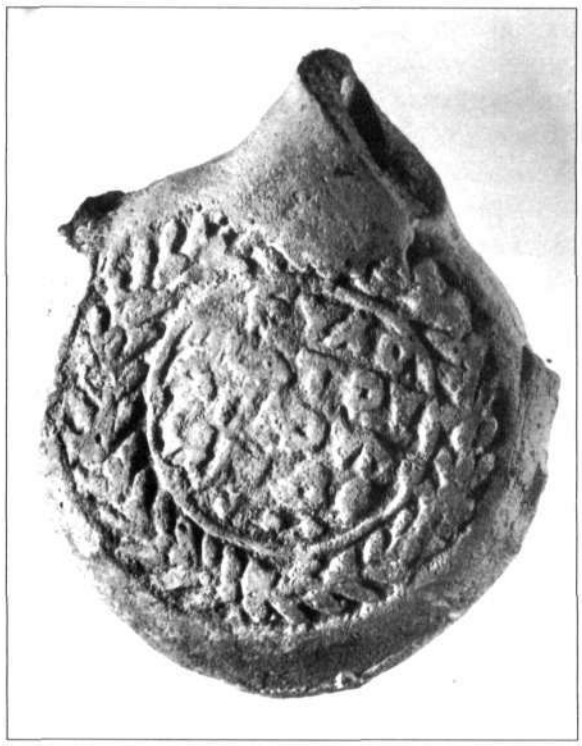


FIGURA 39b

pronunciado relieve con la representación del santo en su forma habitual. La escena ocupa todo el campo circular. Cara b: cruz de Malta en resalte rodeada de inscripción: ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ. Contorno de corona de hojas de laurel.

Cronología: Segunda mitad siglo VI.

Bibliografía: NIÑO Y MAS, "Colección de antigüedades egipcias, grecorromanas, romanas y cristianas, donado por Fr. Francisco Roque y Martínez", pág. 6.

41) N.º inventario: 1973/58/P.O./297. (Fig. 41 a, b)

Dimensiones: Alt.: 7; Anch.: 5; Gros.: 2'2 cm.

Colección: Martínez Santa-Olalla

Estado de conservación: Bueno.

Descripción: Corresponde al tipo de ampolla de Asia Menor. Barro de color claro, de forma almendrada y pequeña boca cilíndrica; dos perforaciones en la parte superior de cuerpo, hacen la función de pequeñas asas de suspensión.

Cara a: Muestra un personaje de pie, mirando al frente cuyos rasgos faciales están muy bien definidos. Viste túnica larga y sostiene con las dos

FIGURAS 40a y 40b

manos un libro cerrado que parece mostrar. A sus pies se postran sendos leones con las cabezas de frente, las patas delanteras erguidas y, al parecer, sentados sobre sus cuartos traseros. Las colas se elevan, enrollándose en una voluta.

Cara b: Presenta un personaje de pie, mirando al frente, de rasgos faciales perfectamente definidos, con pelo corto y barba, representación evidente de un hombre joven. Va vestido con túnica corta ceñida a la cintura, de pliegues oblicuos en la zona del pecho y rectos en la parte inferior. Dobla el brazo izquierdo, apoyando la mano debajo de la cintura. Con el derecho porta una lanza con la punta hacia abajo que intenta introducir en la cabeza de un animal, cuyo largo y estrecho cuerpo discurre por la base, siguiendo el contorno del frasco. El personaje pisa este cuerpo y su actitud es triunfal. El cuerpo del animal termina en el lado contrario en una larga cola que se enrosca por su extremo.

Encontramos un paralelo en la colección del

FIGURA 41a

FIGURA 41b

Museo del Louvre[28], no solo la decoración es la misma, sino que también coinciden las dimensiones, pudiendo acaso proceder ambos ejemplares del mismo molde. En cuanto a la decoración, Metzguer plantea la posibilidad de que se trate de la representación de dos escenas de David: por una parte el conocido tema de Daniel en la fosa de los leones y por la otra, David y el dragón, episodio menos frecuente en la iconografía de este personaje.

Cronología: Siglo VI

APÉNDICE

En el Museo Cerralbo se guardan tres ejemplares de forma y decoración semejantes a algunos de los tipos del Museo Arqueológico Na-

[28] METZGUER, Les ampoules à eulogie du musée du Louvre, nº 117, fig. 99.

cional; esto nos habla de la importancia que, en mayor o menor medida, tuvieron estos pequeños objetos dentro del las colecciones privadas conocidas, colecciones que luego, como sabemos, engrosarían los fondos de los Museos. Si bien se desconoce la procedencia de estas tres piezas, pudieron haber sido compradas en París, en el hotel Drvrot, lugar dónde se celebraban las subastas más importantes, quizá no después de 1924, fecha en que están valoradas.

I) N.º inventario: 848 (Fig. 42 a, b)
Dimensiones: Alt.: 8.2; Anch.: 6.3cm;
Estado de conservación: Regular. Falta un asa y la boca, y pérdida de materia en una de las caras.

Descripción: Tipo decorativo A.1. Barro amarillento; decoración esquemática sobre un medallón de 5 cm. de diámetro con la habitual representación del Santo de pie, con los brazos extendidos y sobre ellos dos cruces; va vestido con túnica corta y manto que le cae por la espalda; el rostro es triangular, carece de nimbo y son inapreciables los rasgos físicos; a sus pies, dos camellos se adaptan al espacio circular. El contorno del medallón está formado por gráfila entre dos líneas en resalte. La otra cara es idéntica y acaso pudieron ser fabricadas ambas con el mismo molde.

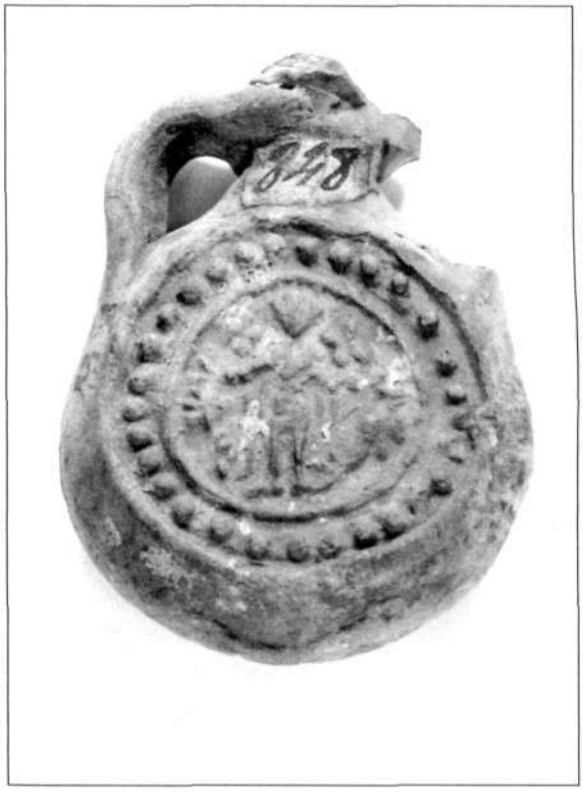


FIGURA 42a

FIGURA 42b

Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII.

II) N.º inventario: 868 (Fig. 43 a, b)
Dimensiones: Alt.: 7; Anch.: 6cm;
Estado de conservación: Regular. Faltan las dos asas y la boca. Superficie negra, quizá producto de una exposición al fuego.

Descripción: Tipo decorativo A.1, con la característica representación del santo por ambas caras. Es curioso señalar en esta pieza el corte transversal por el cuello, por fractura, que nos enseña el diminuto espacio interior, contenedor del precioso líquido.

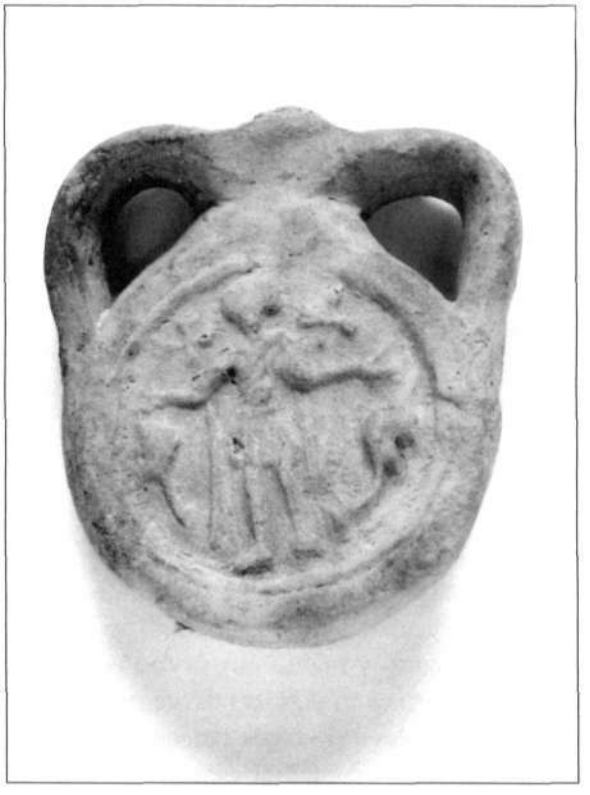
Cronología: Mitad siglo VI- Mitad siglo VII.

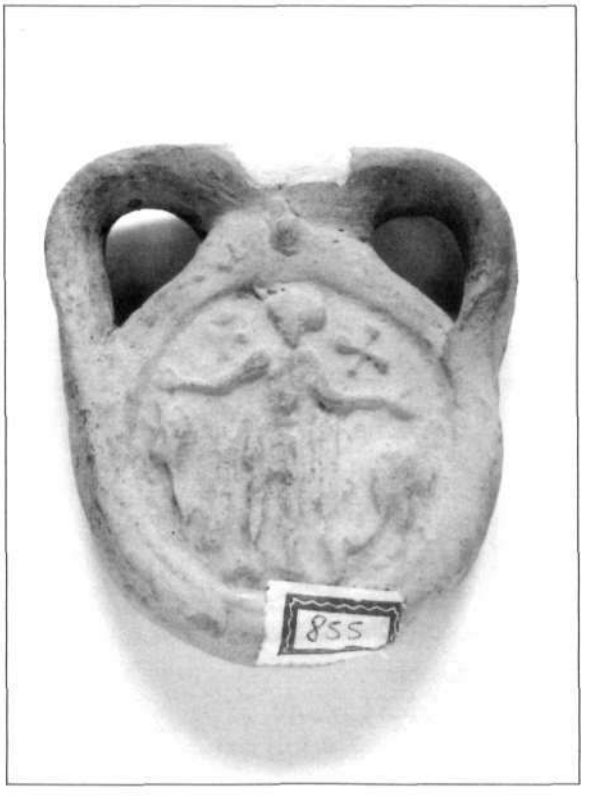
III) N.º inventario: 855 (Fig. 44 a, b)
Dimensiones: Alt.: 7.5; Anch.: 7cm;
Estado de conservación: Buena. Falta la boca, parte de la cual se ha reintegrado. Restauración en el ICRBC en 1973 en la que se realizó una limpieza y relleno de lagunas.

FIGURAS 43a y 43b

Descripción: Tipo decorativo A.3. Barro amarillento; la representación habitual del santo con sus atributos, ocupa toda la superficie. El medallón carece de contorno o quizá éste lo forme el borde de la impronta del molde.

Cronología: Mitad siglo VI- Principios siglo VII.





FIGURAS 44a y 44b

EL DIAMANTISTA JOSÉ NAVARRO Y EL TESORO DE GUARRAZAR[1]

LUIS J. BALMASEDA MUNCHARAZ
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

José Navarro fue el orfebre que restauró y vendió en Francia el principal lote del Tesoro de Guarrazar. En estas páginas se publican tres cartas suyas relacionadas con las joyas y se aportan datos sobre su enigmática personalidad.

SUMMARY

José Navarro was the goldsmith who restored and sold the main part of the Guarrazar Treasure. In this paper, we publish three personal letters relating to jewels, and also we find new data about his misterious personality.

EN los avatares sufridos por las joyas de Guarrazar desde su descubrimiento en 1858 hasta la dispersión actual de aquéllas que pudieron salvarse del crisol, la intervención de José Navarro ocupa un papel protagonista, fuertemente controvertido. En estas líneas, arropando la publicación de tres documentos suyos relativos a la venta de algunas alhajas procedentes de Guarrazar, intento aportar algunos datos sobre el personaje, extraídos de la documentación conservada en el Archivo de Alcalá[2] y de otras fuentes.

Hay que traer primero a la memoria el esquema del hallazgo del tesoro y sus secuelas[3]. En agosto de 1858, un labrador de Guadamur (Toledo), Francisco Morales y su mujer descubren un lote de joyas oculto en un gran hoyo, cuya cubierta habían removido las lluvias tormentosas, en la Fuente de Guarrazar. Uno o dos dias después, otro labriego, Domingo de la Cruz, propietario de unos terrenos vecinos, encuentra un segundo conjunto guardado en otro escondrijo contiguo. Ambos, de

[1] Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación "Aplicaciones analíticas e informáticas de un proyecto de investigación sobre tecnología visigoda: El Tesoro de Guarrazar", financiado por la C.A.M (06/0094/1998), del que es investigadora principal la Dra. Alicia Perea.

[2] A.G.A., exp. Guarrazar, sign. 6571-1. Estoy muy agradecido a Pilar Martín, archivera del MAN. por haberme facilitado la consulta de las copias de los documentos de la época relacionados con el Tesoro.

[3] Véase ALONSO REVENGA, P. A., *Historia del descubrimiento del tesoro visigodo de Guarrazar*. Toledo, 1989. Sobre los diferentes relatos traté en "Las versiones del hallazgo del Tesoro de Guarrazar", en *Bol.MAN.*, 14 (1996), págs. 95-110.

modo independiente, van vendiendo joyas enteras o fragmentadas a los plateros toledanos. Morales contacta con el francés Adolfo Hérouart, militar retirado en Toledo, muy aficionado a las antigüedades y será éste quien tome la iniciativa para rentabilizar lo que quedaba de las alhajas halladas por el labriego. En septiembre el francés marcha a Madrid y visita en su casa a José Navarro, afamado diamantista, ya retirado del oficio[4] y logra venderle lo más importante del lote de Morales, muy deteriorado, en 72.000 reales, con la promesa de ayudarle a recuperar lo que de las joyas conservaban en sus manos los orfebres toledanos por no haberlo aún fundido. En sucesivos viajes a Toledo, Navarro, acompañado por Hérouart, recompra muchos de los fragmentos y componentes vendidos no sólo por Morales, sino también algunos de los enajenados por Domingo de la Cruz. Ambos estuvieron, asímismo, en Guadamur, a fin de recabar de Morales informaciones sobre la estructura de algunas coronas y cruces, cuya recomposición presentaba más dificultades. Efectuaría el diamantista los viajes en el mes de octubre y, tras la recuperación de parte del tesoro en Toledo, pagaría el dinero convenido a Hérouart, pues éste se presenta en Guadamur entre el 10 y el 15 de noviembre y entrega a Morales la cantidad de 40.000 reales.

José Navarro se recluye en Madrid para restaurar las coronas y cruces y en los primeros días de Enero de 1859 ya se halla en París con el fruto de su trabajo: ocho coronas y cinco cruces, que deja depositadas en el recién creado Museo de Cluny, con un compromiso verbal de compra por parte del Gobierno francés. Los periódicos y revistas franceses divulgan, en el mes de febrero, la adquisición del tesoro y las circunstancias esenciales de su hallazgo[5], y encuentran rápido eco en las publicaciones españolas, que reproducen los dibujos franceses de las alhajas. La indignación contra Navarro es general. Se le acusa de falta de patriotismo y de vender unas joyas que no le pertenecían, pues eran patrimonio de los antiguos reyes hispanos[6]. Instituciones como la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo y la Real Academia de la Historia, ya a fines de Febrero y comienzos de Marzo, habían comisionado a algunos de sus miembros para recabar datos e informar desde el lugar del hallazgo; y en el Congreso de los Diputados, el Marqués de San Carlos anunció una interpelación al Gobierno sobre el asunto de la venta de las joyas en Francia[7].

El Gobierno, a través del Ministro de Estado, movilizó[8] al Embajador de España en

[4] Contaba entonces 50 años de edad.

[5] La primera noticia apareció en el *Bulletin de la Société Imperiale des Antiquiaires de France*, del 2-II-1859. Más eco alcanzaron las referencias publicadas por H. Lavoix en *L'illustration* y por E. de Sommerard, en *Le monde illustré*, ambas del 19-II-1859.

[6] El conservador del Museo del Louvre, Adrien de Longperier, había conseguido poner en su orden correcto las letras colgantes de la corona de Recesvinto, en las que se manifestaba la dedicatoria del monarca. El carácter real se extendió al resto de las alhajas y el lugar de donde se extrajeron se pensaba que fue "panteón de ilustres reyes godos".

Véanse como muestras del tenor de la prensa el santanderino *Boletín de Comercio*, de 9-II-1859, que da la noticia de la compra y se lamenta: "...ahora resta saber a los españoles cómo han ido a parar a manos extranjeras joyas tan preciosas para nuestra historia."; o *El Dia*, gaceta política independiente, de 10-III-59: "...sensible es que estas preciosidades históricas, sacadas de nuestro suelo, vayan por nuestra incuria a enriquecer los museos extranjeros."

[7] Según consta en el *Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados. Legislatura de 1859 (1º de Dic. 1958- 27 de Enero 1860)*, nº 70, pág. 1234: El 10-III-1859, en sesión presidida por Martínez de la Rosa, tras serle concedida la palabra, el Marqués de San Carlos anunció que "mi interpelación versa sobre la venta hecha al Gobierno francés de varios objetos preciosos, más que por su valor intrínseco, que es considerable, por su mérito histórico y arqueológico, descubiertos recientemente en la provincia de Toledo." El vicepresidente, Marqués de Vega de Armijo, anunció que se pondría en conocimiento del Gobierno de S. M. Días después, en sesión del 22 del mismo mes, vuelve a la carga el Marqués de San Carlos para "suplicar a la mesa que recuerde al Gobierno de S. M. la interpelación que hace dias tengo anunciada acerca del descubrimiento de varios objetos preciosos en la provincia de Toledo, que han sido vendidos en París." (O. c., pág. 1416)

[8] Véase BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J., "La reclamación diplomática del Tesoro de Guarrazar", en *Boletín de la ANABAD*, 1 (1995), págs. 165-175.

París, Alejandro Mon, y por telegrama de 12-III-59 le ordena se sirva "prevenir a D. José Navarro, que vive en Passage Saumon, casa n.º 6, que no lleve a cabo el contrato de venta de las coronas góticas halladas en el término de Toledo." Como alternativa le señala: "Si tuviese celebrado el contrato, emplee V. E. los medios oportunos para que ese Gobierno se aparte de él, a fin de que el de S. M. pueda adquirir tan preciosos objetos." El Embajador actuó con diligencia y, por un lado, comenzaría a presionar al diamantista con el revuelo e indignación que su trato había levantado en su país, incluida la llegada del tema al Congreso de los Diputados; y por otro, pidió explicaciones sobre el tema al Ministro de Estado francés, que también se ocupaba de lo relacionado con las Bellas Artes. El 14-III-59 refería en telegrama al Ministro de Estado: "Navarro desea romper el contrato, pero no depende de él solo; el precio convenido no se ha pagado. El Ministro Mr. Fould me promete no firmar el mandato de pago hasta que decida el Emperador, a quien se somete la cuestión." Al día siguiente, en nuevo telegrama, el Ministro de Estado español volvía a insistir: "S. M. la Reina tiene el mayor interés en que se restituyan a España las coronas. Conoce a Navarro. Éste ha faltado a las leyes vendiendo lo que no le pertenecía. Se darán a V. E. instrucciones. Entretanto continúe V. E. impidiendo por los medios que pueda la consumación del contrato."

Ante las presiones del Embajador, y acaso por consejo de éste, Navarro decide dirigir, el 15-III-59, un escrito al Ministro de Estado[9] defendiendo su conducta, basada en experiencias de su pasado. He aquí el texto[10]:

CARTA PRIMERA [15-03-1859] [Copia n.º 7 remitida por la Secretaría de Estado]

Primera Secretaría de Estado
Dirección Política

Don José Navarro al Sr. Ministro de Estado

1.º Muy Señor mio: La entrevista que he tenido con el Exmo. Sor. Dn. Alejandro Mon, y la interpelacion hecha por el Marqués de San Carlos al gobierno, acerca de las alhajas halladas en Toledo, me obligan á molestar su atencion sobre la compra, y motivos que he tenido para no presentarlas en Madrid.

2.º En el mes 8vo del año pasado se presentaron en mi casa dos personas desconocidas dirigidas por un amigo[11]*, me enseñaron algunos objetos desechos en una cajita que contenia alambres de oro, zafiros de grandes dimensiones, pero horadados, perlas muertas, y otras varias piedras, y entre ellas muchas falsas. Les dije que aquellas piedras eran inaplicables á la fabricación de alhajas, y no podian servir sino para una coleccion de Mineralogia. Este desecho pertenece sin duda á alguna cosa antigua y es lástima les [2] dije, el que VV. le hayan desecho.*

3.º Al despedirse de mí les dije, que si tenian alguna cosa intacta que no la destruyeran, porque lo único que podia dar valor á las piedras, y perlas, y demas cosas, seria la forma antigua, me contestaron que ya era tarde y que todo estaba destruido.

4.º Dias despues volvió una de las dos personas D. Adolfo Herouart propietario, en cuyo terreno se habian hallado las alhajas.

[9] Debería contestar la interpelación el Ministro de Estado, por tratarse de una enajenación de bienes españoles en el extranjero. De su posición y argumentos se haría eco la prensa nacional.

[10] Mantengo la ortografía y distribución de la copia remitida al Ministerio de Fomento, a petición de éste, el 19-IV-1859; entre corchetes se anotan los inicios de página. Los documentos enviados por el Ministerio de Estado, relacionados con el asunto Guarrazar son doce. Esta primera carta de Navarro hace el nº 7.

[11] Fueron Hérouart y algún amigo; no Morales, si damos fe a su declaración posterior ante el juez de Toledo, afirmando que él no acompañó a Hérouart en la visita. Navarro hace constar que Hérouart le era desconocido; éste, ante la pregunta del juez sobre quién le dirigió a Navarro, contestó que nadie, pues ya conocía de antemano al platero y, además que fue sólo. El acompañante debió ser algún toledano conocido de Navarro; de las declaraciones de testigos se infiere que la relación del diamantista con la ciudad era anterior a la compra de las joyas.

Me presentó esta vez dos semicírculos que reunidos formaban la circunferencia de un sombrero, poco mas o menos de altura 5 a 6 dedos y uno de grueso, pero no macizo como dice el art.º de Mr. de Somerard[12] *sino hueco, puesto que uno de los semicírculos estaba aplastado por la pisada de un caballo, como me dijo el Sr. Herouart*[13].

5.º Observé que uno de uno de los semicírculos pendian cuatro letras y cinco del otro [3] pero nada absolutamente podia sacar en limpio sino que la inscripcion era latina, se conicia[14] *por los espacios que resultaban entre estas letras que faltaban nada menos que quince letras.*

A estos semicírculos les faltaban todas las piedras menos un zafiro, y de 4 á 5 perlas que no habian podido arrancar.

6.º Los que me conocen saben la aficion ciega que he tenido siempre para todo lo antiguo, así es que me lancé á comprar estos trozos en los que hubiera perdido mucho dinero, si la casualidad y los sacrificios de dinero que he hecho para ello, no hubieran puesto en mis manos los elementos necesarios para darles la forma que tienen hoy dia y que los anticuarios pretenden ser la primitiva, y así lo creo.

7.º Los trozos de que se forman las otras siete se hallaban tan dispersos que D. Adolfo Herouart por su parte y yo por la mia hemos tenido que recorrer [4] las platerias de Toledo para reunirlos.

Ha habido letra que he hallado en tres trozos rota sin duda, con objeto de hacer saltar las piedras y pesar el oro. Cuasi todo se ha hallado en el mismo estado; por las últimas letras he dado cuanto se les ha antojado. Hay una pequeña cruz que da principio a la inscripcion, por lo que querian un aderezo[15].

8.º Finalmente de mi propia voluntad he dado á D. Adolfo Herouart, en agradecimiento de cuanto ha hecho para reunirme esos trozos, una suma nada despreciable de dinero, tal como podia ofrecerse á un caballero como lo es[16].

9.º V. E. verá por todo lo que llevo referido, la generosidad con que he pagado estos fragmentos, pues si á esto se añade que ayudado de mis cortos conocimientos en antiguedades, y mi laboriosidad, como diamantista, les he dado la forma que tienen hoy dia resultara [5] que en vez de ser sustractor como dice el interpelante, resultará digo que por el contrario deben pertenecerme doblemente.

10. Los motivos que he tenido para no presentarlos en Madrid son los siguientes:

Diez años atrás tuve ocasion de ocuparme por largo tiempo en la restauracion del disco de Teodosio hallado en Almendralejo, lo restauré por puro patriotismo. Tengo muy presente la presion que se ejerció al comprar ese disco so-

---

[12] Se refiere al primer artículo en el que se daba noticia del tesoro y su adquisición por el gobierno francés, aparecido en el *Bulletin de la Socité Imperiale des Antiquaires de France*, el 2-II-1859. Sommerard fue el creador y primer director del Museo de Cluny.

[13] La misma táctica desconfiada que siguen con Navarro, llevándole primero el desecho y luego la mejor de las joyas, es la adoptada años más tarde por el segundo descubridor, quien lleva a la Reina unas alhajas menores y después, ante las promesas y remuneraciones, le hace llegar la corona de Suintila. La supuesta huella de la pisada del caballo en la corona de Recesvinto, cuando se le cayó a Hérouart que transportaba las joyas en unas alforjas, aún es visible en la chapa interior, a pesar de la restauración de Navarro. No puede ser creido este incidente, pues la herradura de la caballería habría destrozado también la chapa calada externa de la joya. La rotura de la chapa interior es efecto, quizás, de las maniobras para comprobar si la joya era hueca o maciza. Agradezco la observación a la Dra. Alicia Perea.

[14] Conocía.

[15] Sobre las declaraciones de los plateros toledanos, que confirman a Navarro, véase BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J., "El tesoro perdido de Guarrazar", en *AEspA*., 68 (1995), págs. 149-164.

[16] En pago le dió 72.000 reales. La cantidad a la que se refiere en la carta debe ser una buena propina adicional por la ayuda prestada en la recuperación de fragmentos en poder de los plateros. Los términos elogiosos hacia Hérouart hacen entrever su asociación con él en el asunto del tesoro, confirmada luego en el viaje del francés a París y en la carta que escribe a la viuda de Navarro.

bre los aldeanos que lo hallaron, tengo muy presente tambien, que un dia uno de los académicos se quejaba en una casa de haber pagado demasiado ese [6] disco 26.600 rls. el precio le parecia exorbitante le ofrecí 20.000 de beneficio si la academia queria cedermelo[17].

Cito esto a V. E. para que vea que mal podia yo vender á quien podia comprar de esa manera.

11. El motivo que he tenido para no presentar las coronas a S. M. merece tambien referirse.

El año 1.850 me retiré de los negocios y fuí á vivir á una de las extremidades de Madrid donde me proponia edificar una casa y vivir tranquilamente de sus productos.

Pero no fué así, vinieron á buscarme en mi retiro para que me encargára de la construcion de la corona real, objeto que no se habia hecho en España desde hacia cuatro siglos.

Apesar de mi resolucion de no volver á ocuparme del trabajo no supe resistir á los deseos de S. M. y desocupando un invernadero que tenia en [7] medio del jardin, improvisé en él un obrador donde me puse á construir la corona, para lo cual tuve que distraer los fondos que destinaba a la casa. Concluí y entregué la corona la víspera de! atentado del cura Merino[18].

12. Ahora bien, Exmo. Sor., lo que voy á decir parece mentira pero es la pura verdad. Han tardado en pagarme cinco años y medio; es seguro que S. M. no habra llegado á saber esto, porque estoy persuadido que no lo hubiera tolerado. Durante los cinco años y medio he tenido que vivir poniendo en el monte de piedad cuanto tenia[19].

La administracion del Marqués de Santa Isabel me tuvo justicia pagandome de una sola vez capital y un pequeño interés que yo fijé.

Pero habian pasado cinco años y medio en los que pasé mil disgustos porque á nadie le constaba que me debian esa corona en palacio, ni siquiera me [8] dieron un recibo para con él obtener el crédito que habia perdido en la Plaza.

Estuve expuesto á perder cuanto tenia con el atentado del cura Merino y el 54r nadie podia calcular hasta donde hubiera podido llegar la revolucion de Madrid sin la mediacion del general San Miguel*[20].

13. Excmo. Sor. si cuanto llevo dicho es la verdad, se hallará acaso un hombre de buena fé que se atreva á aconsejarme el que por segun-

---

[17] Véase la *Memoria histórico-crítica sobre el gran disco de Teodosio encontrado en Almendralejo, leida a la Real Academia de la Historia por su anticuario D. Antonio Delgado, en la junta ordinaria de 9 de setiembre de 1848*. Madrid, 1849. El disco se encontró el 25 de Agosto de 1847. La Academia, por mediación del Marqués de Monsalud, residente en la villa de Almendralejo, y del Marqués del Socorro, que alertaron de la importancia del hallazgo, entró en trato con los dueños y pagó el disco "a más del duplo de su peso". Ante el estado de conservación de la pieza, partida en dos y abollada, la Academia encargó la difícil restauración al "hábil artista D. José Navarro". Según Delgado, efectuó la intervención satisfactoriamente, consiguiendo que pudiesen estar en contacto las partes divididas"(pág. 12). Recientemente en ALMAGRO-GORBEA, M. y otros (Edts.), *El Disco de Teodosio*, Madrid, 2000, el propio Almagro-Gorbea se refiere a la restauración del disco en "Hallazgo y adquisición del disco de Teodosio. Documentación conservada en la Real Academia de la Historia", pgs. 53-98.

[18] El atentado se produjo el 2-II-1852.

[19] La morosidad en los pagos a los plateros era muy frecuente. F. A. MARTIN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, en el apéndice documental (págs. 396-406), muestra reclamaciones de los joyeros J. M.ª Dorado, M. de Diego Elvira, F. Moreno y C. Pizzala, quejándose de la tardanza en abonarles sus trabajos. Algunos de ellos habían conformado coronas para S. M. la Reina; así consta de Elvira, en el año 1862. En la documentación de Palacio no queda constancia escrita de encargo alguno a Navarro y ni siquiera figura su nombre en el fichero de plateros que trabajaron para la Casa. Agradezco la consulta a mi atento colega F. Martín.

[20] Se refiere a la revolución del 54 conocida como "la Vicalvarada", en la que se produjeron motines y revueltas en algunos lugares. En Madrid se incendiaron algunos palacios, entre ellos el del Marqués de Salamanca. Calmó al pueblo una alocución del General Evaristo San Miguel.

da vez me presente con mi fortuna en la mano para que me la arrebaten y dispongan de ella á su antojo? creeré que no.

Si hubiera sido rico tendria sumo gusto en ofrecerlo á la academia pero desgraciadamente no estoy en ese caso.

14. Resulta de cuanto llevo dicho que estas alhajas no solamente son mias por haberlas comprado á su verdadero dueño sino que las he comprado en un [9] estado tal que me atrevo á decir no podian convenir á nadie, mas que á mi y que por haberlas reunido y dado la forma que tienen hoy dia me pertenecen doblemente.

Llegará un dia espero en el que en vez de calumniarme en pleno parlamento diciendo que he sustraido esas alhajas. Los arqueólogos me recompensarán acordandose del que ha sabido preservarlos del crisol á donde iban encaminados*[21].

15. Ahora que V. E. está enterado de cuanto ha habido en este negocio juzgará si han sido o no sustraidos.

Si al contestar á V. E. á la interpretacion[22] *se digna acordarse de mi honra y colocarme en el lugar que me corresponde, crea V. E. que viviré eternamente agradecido.*

16. Desde el dia 7.º de Febrero dia en que aparecieron los dibujos de las dichas coronas[23] *testigo de la sensacion [10] que causaron en el público de Madrid, no he cesado de hacer cuanto he podido de mi parte para deshacerme del compromiso que tengo con los conservadores del Louvre*[24] *y ahora espero que con el auxilio de S. E. Don Alejandro Mon obtener la devolución de las alhajas. Soy de V.E. su mas seguro servidor. Rubricado*

Está conforme (Rubricado)

Dos dias más tarde, vuelve Navarro a escribir al Ministro una carta en la que expone su criterio, como experto joyero, sobre las coronas, oponiéndose a algunas afirmaciones de los historiadores del arte franceses que habían publicado artículos sobre la adquisición del Gobierno francés:

SEGUNDA CARTA [Copia remitida por la Secretaría de Estado con el N.º 8]

Primera Secretaría de Estado.
Dirección Política
Don José Navarro al Sor. Ministro de Estado.
París 17 de Marzo de 1859.

Muy Sr. mío: en mi carta de antes de ayer hay un punto sobre el que he llamado la atención de V. E. y para mi justificacion incluyo un párrafo de la hoja autógrafa que la motivó.

Por la gaceta del 11.º veo que el Marqués de San Carlos no ha empleado el lenguaje que este supone.

Como conozco la buena fé con que en mi país leen todavia ciertos escritos, cuando estan formados por eminencias en la ciencia ó que pasan por tales, quiero advertir á V. E. para el caso que la devolucion tenga lugar (de las alhajas) que el artículo de Mr. de Somerard Director del Museo de Cluny sobre estas alhajas[25] *es un tejido de disparates.*

Bueno es el que con anticipacion se sepa lo que son, porque de lo contrario podría creerse con razon que la habian cam[2]biado.

Principiaré por decir á V. E. que no hay tales coronas sino que son votos ú ofrendas, como lo dicen ellas mismas en grandes letras; una de las inscripciones es tan clara que no admite duda de ninguna clase, puesto que nombra la virgen á quien la dedica. esta alhaja por el nombre de la persona que la dedica se vé que es una persona oscura á quien pertenece.*

---

[21] Punto y mayúscula improcedentes.

[22] Interpelación.

[23] Se refiere a los dibujos aparecidos en *L'Illustration*, de los que hizo rápida copia un pasquín, muy difundido, impreso por López-Fando en Toledo, a los pocos dias.

[24] También intervinieron en el estudio de las joyas.

[25] Se refiere al artículo citado en nota 5.

La mayor es una ofrenda hecha por el Rey...Convengo que no seria la primera vez que un Monarca se hubiese despojado de su Corona para adornar un altar y en este nada tendria de particular, puesto que le dicen tan aficionado á adornar altares.

Pero yo probaré con la mayor evidencia que estas alhajas nunca han tenido otra forma que la que tienen hoy dia, y por consecuencia imposible el que [3] hayan sido coronas por que de todos tiempos han sido para colgadas, y no para puestas en la cabeza.

No hay diamantista de alguna inteligencia que no convenga en lo mismo.

Si de coronas hubieran hecho votos, para colocar los anillos indispensables á la suspension de las letras y la de ella misma se hubieran valido de pasadores. Desmontar las piedras para meter la corona al fuego no solamente era un inmenso trabajo, sino que la colocacion de las mismas piedras, era cosa imposible; ademas en esta operacion hubieran perecido todas las piedras falsas y las hay en abundancia.

De esta manera se prueba que fueron construidas para la suspension en la que el artista tuvo que pensar antes de clavar las piedras, porque despues era cosa imposible.

Pues ahora ¿que le diré á V. E. de las piedras que dice el articulista adornan estas alhajas, sino que es lástima el [4] ver que un hombre que pasa por tan ilustrado como el Sr. de Somerard, haya hablado tan á la ligera sobre todo dirijiendose á un público que está llamado á ilustrar y que tan lastimosamente ha extraviado?

Se le puede perdonar á un anticuario el que se equivoque sobre el uso que podia tener un objeto 13 siglos atrás, pero tratandose de los elementos de que se componen, era preciso llamar a un inteligente puesto que él no lo entendia y este le hubiera dicho que lo que él tomaba por esmeraldas eran Plasmas o Pracmas, los rubies vidrios, los ópalos no lo sé, porque no hay nada que dé motivo á la sospecha siquiera, tal vez algun trozo de nacar, las hay en las cruces.

En cuanto a los záfiros de color de rosa, no hay nadie que no haya saludado siquiera la mineralogia, á quien no le de ganas de reirse.

Záfiro se llama á un corundo azul [5] de manera que decir záfiro azul, equivale á azul de color de rosa.

Las bellisimas perlas fuera del sitio que ocupan son inaplicables á la joyeria. Están lo que se llaman muertas pero son de grandes dimensiones y hacen muy buen efecto.

Es verdad que la corona principal tiene un dedo de grueso pero no es maciza, como dice Mr. de Somerard, sino hueca.

Como supongo que V. E. habrá visto los dibujos de las llamadas coronas, voy á decirle de lo que se componen por si consigo volver con ellas á mi pais no me acusen de haberlas cambiado.

Las llamadas coronas son votos como he dicho y como lo dicen ellas mismas, adornadas de záfiros mas notables por sus dimensiones que por su color, perlas finas muertas, Plasmas ó Prasmas, cristales de roca, ama[6]tistas, cornerinas y muchisimas piedras falsas, y trozos de nacar; hay tambien algo de jaspe al que el articulista llama onix oriental.

El trabajo de estos votos pertenece á una época de la mayor decadencia del arte; este trabajo es hasta salvaje porque apenas puede comprenderse que tan mal se trate á un metal tan precioso.

Su aspecto es grandioso y sobre todo original. El color del oro por su estancia en la tierra ha adquirido el color de oro fino, á pesar de llegar á la ley de 20 qtes. El peso total de las 8 coronas con piedras finas y falsas y grandes trozos de cristales de roca: pesan de veinte y tres á veinte y cuatro marcos menos de doce libras.

Ruego a V. E. me disimule el que mi poca costumbre de escribir me obliga á ser mas largo de lo que yo quisiera, y crea que estoy haciendo [7] cuanto puedo para deshacer el compromiso que tengo con los Sres. Conservadores quienes han querido ya pagarme á lo que me he *resistido para que la reclamacion tenga mas fuerza.*

Si á V. E. se le ocurre hacerme alguna pregunta me hallará siempre dispuesto á satisfacerle. Interim soy de V. E.

Está conforme (Rubricado)

Mientras Navarro escribía al Ministro de Estado, desde este Ministerio influían sobre Adolfo Hérouart, aparentemente afectado por el escándalo, y conseguían hacerle viajar a París "con la formal promesa de obligar a Navarro a rescindir el no terminado contrato". El texto del telegrama del Ministro dirigido al Embajador, el 16-III-59, ordenaba que llamara al francés cuando llegase y le pidiese cuenta de los pasos dados para convencer al diamantista. Las conversaciones del Embajador con Hérouart dejaron clara la intención de éste. En carta al Ministro de Estado (4-IV-59) refiere que Hérouart "sostuvo que él no había ofrecido hacer desistir a Navarro de su contrato de venta, sino aconsejarle a que desistiese, si estaba en el caso de poder hacerlo"; en consecuencia, prescindió del francés y centró su persuasión en Navarro, pensando utilizarlo en su reclamación diplomática al más alto nivel. Para ello, logró que no cobrara el dinero convenido con el Gobierno francés, a fin de no consumar el contrato y, por otro lado, le convenció de la conveniencia de escribir una solicitud al Emperador. El Embajador envía una copia del escrito anotando que "no fue tan fácil convenir en los términos que había de emplear en su petición al Emperador", pero que al final, firmó. Esta es su instancia:

Copia N.º 12
Primera Secretaría de Estado
Dirección Política
Embajada de España en París. Copia.

Señor: Don José Navarro, español y vecino de Madrid, actualmente residente en Francia á V. M. Imperial expone que en los primeros dias del mes de Enero ppdo. trajo á París unos objetos de arte que habia adquirido y los que convino en vender al Museo de Cluny.

Apenas se supo en España el objeto de su viage cuando las Cortes y el Gobierno comenzaron á agitarse asentando que los objetos convenidos con el Museo de Cluny pertenecían á la España como patrimonio de sus Reyes y como tesoros y riquezas de la Nacion que nunca fueron por esta abandonadas, por mas que las necesidades de los tiempos hayan obligado á tenerlas ocultas para su mayor seguridad, y hubiesen estado de este modo ignoradas y fuesen hasta [2] cierto punto desconocidas.

Con este motivo fueron vanas las quejas que contra el exponente se han levantado. Este, que antes que todo es español y amante de su Reina y de su patria, que en ella tiene que vivir y en ella posee sus afecciones, no puede de ningun modo resistir á la corriente de la opinion que sobre este asunto se ha suscitado, ni á la fuerza y autoridad de su Gobierno.

En este estado y no habiendo consumado el Convenio de adquisicion con el Museo de Cluny por no haber recibido el precio tratado, y aun habiéndole una vez manifestado uno de los individuos de dicho Museo no adquiriría los referidos objetos si el esponente no hacía una rebaja en su precio; el exponente está decidido á no seguir adelante en este negocio, á no recibir el precio con[3]venido, y á recoger las alhajas depositadas en el Museo de Cluny.

Los Directores del Museo son bastante ilustrados para conocer las fuertes razones del exponente.

No le es lícito ir en contra de la voluntad de su Reina y de los sentimientos de su patria.

El exponente no podría recibir un dinero que su patria reputaría como premio de una accion que habia herido su susceptibilidad y ofendido su orgullo privándole de un monumento, re-

cuerdo de su historia y estimado de sus contemporáneos.

Cerrándome acaso por este hecho las puertas de mi patria. Solo, luchando contra la autoridad y contra las leyes que contra la enagenación se invocan sería una víctima sacrificada, cuyo sacrificio alcanzaría á su familia, y causaría su desconsuelo y su [4] desgracia.

El Gobierno del Emperador es bastante ilustrado para dejar de apreciar en toda su fuerza las razones expuestas y para disponer se entreguen al suplicante los objetos depositados en el referido Museo.

Firmado: Navarro
París, 3 de Abril de 1859.
La copia es conforme. Firmado: Mon
Está conforme (Rubricado)

El Embajador confirmaba que estaban presionando a Navarro para que tomase el dinero y que la resistencia del diamantista "es una de las cosas que más irritan a los Directores del Museo que a toda costa quisieran conservarlas [las coronas] en su poder[26]." Por su parte, la reclamación frente al Gobierno francés se hallaba empantanada ante la exigencia de que la parte española demostrara legalmente que había habido "hurto o violación de derechos en su adquisición". Se amparaban además en la enorme valoración en que tenían al tesoro los arqueólogos y directores de los museos parisinos. Los argumentos incluidos en las instrucciones que hacía llegar el Ministerio de Estado a la Embajada en París, tendentes a probar la carencia de título en Navarro para vender las joyas, no hacían mella en el Gobierno francés. El Ministro español de Estado aconsejó una investigación judicial que se desarrollaría en Guadamur y Toledo, para así responder a la exigencia de París. El 25 de marzo de 1859 se desplaza a Guadamur el Juzgado de Toledo. Sus actuaciones allí y en Toledo durarían hasta iniciado el mes de julio. Pero esto significaba retrotraer la cuestión a los descubridores de las joyas y a los plateros que las compraron y parcialmente las destruyeron. De hecho Navarro no fue citado para declarar. Importaba averiguar si el hallazgo había sido casual o intencionado y si se produjo en terrenos comunales de la villa o en la finca que había adquirido el francés Hérouart. Una condena de éste invalidaría su venta a Navarro y dejaría sin efecto la transacción del platero en París. Como complemento de la encuesta judicial el Gobierno ordenó la realización de excavaciones arqueológicas en el lugar para intentar averiguar el carácter sacro o no del lugar del hallazgo. Se llevaron a cabo del 10 al 27 de Abril. Todo esto alargó la espera de una resolución favorable a España.

La estancia de Hérouart en París fue breve, pues el 13-IV-59 le vemos en Guarrazar increpando a los miembros de la Comisión nombrada por el Ministerio de Fomento para efectuar excavaciones arqueológicas en el lugar del hallazgo, dirigida por José Amador de los Rios[27]. De Navarro ya no vuelve a hablar el Embajador. Es de suponer que finalmente percibiría el dinero convenido y volvería a España poco después de Hérouart o acaso en su compañía.

* * *

Como en un segundo acto, vuelve a aparecer José Navarro más tarde en una nueva venta de joyas, esta vez al Estado español. Un informe de A. Fernández-Guerra, oficial en la Dirección General de Instrucción Pública, dependiente del Ministerio de Fomento, y mentor de las actuaciones del Ministerio en el asunto de Guarrazar, refiere que a fines del 1859 tuvieron conocimiento extraoficial de que un brazo de gran cruz de oro y pedrería, procedente de Guarrazar[28] se hallaba en poder del diamantista Navarro. Las palabras de Fernández-Guerra dejan entrever que la campaña contra la conducta del platero

[26] El interés se acrecentó con seguridad al conseguir poner en orden las letras de la corona de Recesvinto, evidenciando la inscripción su carácter real.

[27] Véase BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J., *Arte ornamental arquitectónico visigodo en la provincia de Toledo*. Madrid, 1998 (Tesis doctoral inédita), pág. 48, nota 88.

[28] Sobre el brazo o planchas de cruz, hoy guardado en el MAN., véase BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J., "El tesoro perdido de Guarrazar", en *AEspA.*, 68 (1995), págs. 149-164.

por su venta a los franceses había llenado de amargura su ánimo y consideraban difícil abordarle con éxito. De acuerdo con el Ministro, se buscó la intermediación de una persona de la confianza del Gobierno y amiga de Navarro y, finalmente, en el mes de julio del 1860, el joyero se avino a presentar al Ministro el brazo de la cruz y el resto de pedrería y joyas sueltas que aún conservaba. El conjunto quedó depositado en el Ministerio y se le extendió un recibo con fecha de 11 de julio. No era la única oferta recibida; Hérouart también conservaba en su poder una novena corona de las construidas en retícula abalaustrada, con cruz pendiente, que intentó vender al Gobierno. En el mes siguiente el propio Ministro de Fomento recibe una carta del francés rebajando sus pretensiones económicas[29]. En una carta posterior, de 21 de diciembre de 1862, dirigida por Hérouart a la viuda de Navarro, menciona que la corona se la compuso el diamantista[30].

Una Comisión formada por José Caveda, Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio Delgado, Francisco Bermúdez Sotomayor, José Godoy Alcántara, Aureliano Fernández-Guerra y el platero Sr. Larra, examinó las joyas de Navarro, apreció su valor artístico y, desde su lado, las tasó en 10.000 reales. Pero pidió al diamantista que fijara él el precio que quería por la venta. Para convencerle encargó a Hartzenbusch y a Fernández-Guerra que conferenciaran con el propietario. Él los citó en su casa madrileña, c/ la Justa, 25 (hoy Libreros), pero hizo inútiles los esfuerzos de ambos para que tasara sus joyas. "Unicamente aventuró, dice Fernández-Guerra en su informe, que si no fueran suyas, aconsejaría al Gobierno que las comprase por el décuplo de su valor, para animar con esto a los poseedores de monumentos artísticos y evitar que saliesen para el extranjero. La Comisión, apostilla Aureliano, contestó al consejo con la oportunidad que exigía el caso. Resultado de todo fue decir Navarro que había entregado los objetos con ánimo resuelto de que no volviesen a su poder; que recibiría el valor que se le quisiese dar; y que si no se quisiese ninguno, se daba por pagado." En carta al Ministro, fechada en Toledo el 17-XII-1860, repetía estos razonamientos y expresaba que "su mayor deseo es que en algún establecimiento público español se conserven [los objetos], ya que otros no pudieron quedar en España por razones que signifiqué anteriormente y que sinceramente deploro."

Debió fallecer en febrero de 1962, en Toledo. Una escueta nota de *El arte en España. Boletín,* de 20-III-1862, anuncia: "Ha muerto en Toledo el platero cincelador D. José Navarro. Este sujeto fue el que tanta parte tuvo en el encuentro y venta al Museo de Cluny de las célebres coronas de Recesvinto." En Toledo vivió en la aún llamada "casa del diamantista", situada en el tramo final de la "Cuesta del Barco", junto al Tajo. Según Porres[31] la casa pertenecía al Nuncio Nuevo y se alquilaba en una alta renta. En nota, cita un "Callejero" inédito de J. Moraleda y Esteban, quien afirma que "el nombre de casa del diamantista procede de haber habitado en ella el autor de la corona de Isabel II, D. José Navarro, y en efecto, en el Archivo Diocesano de Toledo (Fondos pontif. Alameda, año 1862) se conservan unas curiosas diligencias iniciadas el 28 de Enero de 1862 ante el Vicario General por el teniente de cura de San Lorenzo, quien enterado de estar gravemente enfermo D. José Navarro, "conocido por el Diamantista" y feligrés suyo (quien costeó unos floreros en San Lucas y una Salve solemne), consiguió tras varias negativas de D.ª Luisa Chapuiz, casarle con ésta "in artículo mortis" y legitimar a dos hijos de la pareja[32]. Debió fallecer en breve, pues en abril de 1862 se exhumaba y cambiaba de ataúd su cadáver en su panteón del cementerio, todo ello con intervenciones del Gobernador y Alcalde, lo que indica ser persona influyente el finado. Él era natural

[29] Desde los 90.000 reales iniciales y ante la contraoferta del gobierno de darle 25.000, fundado en que su valor real era de 9.000, el francés dejaba su joya en 45.000 reales, tras "convencer a sus comitentes".

[30] Publicada por A. Martín Gamero y reproducida modernamente por P. A. Alonso Revenga, o. c., págs. 58-59.

[31] PORRES MARTIN-CLETO, J., *Historia de las calles de Toledo. Toledo* (Ed. Zocodover), 1988, 3.ª ed., pág. 258 y nota 9.

[32] Debían ser de corta edad.

de San Sebastián, nacido el 24 de enero de 1808, y ella de Carouge o Caronge (Ginebra, Suiza), el 30 de noviembre de 1832. Vivían en la casa desde 5 ó 6 años antes, según el Párroco de San Justo."

* * *

Las cartas de Navarro aportan datos de interés que hay que valorar bajo el prisma de las circunstancias en que fueron redactadas. La primera, escrita uno o dos dias después de la primera entrevista con el embajador, muestra al diamantista sorprendido y alarmado por las noticias que Mon le transmitiría sobre la reacción de la prensa y del Gobierno ante la venta de las joyas a un país extranjero. Se propone, pues, defender su conducta con argumentos y proporcionar así al Ministro de Estado una relación de su implicación en los sucesos de las joyas de Guarrazar. Rebate en el escrito a los que le tildan de ladrón por haber vendido lo que no le pertenecía, acusación que también sostenía el Gobierno español, diciendo que es doblemente propietario de las alhajas: por haberlas comprado a quien las había hallado en sus tierras (Hérouart) y, sobre todo, por haberlas recompuesto a partir de unos fragmentos inservibles, que exigieron la búsqueda de otros restos complementarios en poder de plateros toledanos y su negociación y pago correspondientes.

La inconsistencia del primer apoyo resultará más tarde patente en la encuesta judicial, al comprobarse que la escritura de adquisición de la tierra por el francés tenía fecha casi dos meses posterior al hallazgo de las joyas; pero en esto Navarro actuaría de buena fe, guiado por el relato de Hérouart. Insiste más en el otro razonamiento (párrafos 6.º, 9.º y 14.º), describiendo antes el estado fragmentario en que le llegaron los objetos (párrafos 2.º-7.º), y enorgulleciéndose de haberles conseguido dar la forma original que tenían.

Sin menoscabar el mérito innegable del diamantista, hemos de reconocer el justo alcance de su intervención. Su actitud defensiva le lleva a exagerarla en conjunto[33], según se puede deducir del análisis riguroso a que están siendo sometidas las joyas del Tesoro en Madrid y Paris. Un avance de los resultados puede leerse en un artículo de A. Perea e I. Montero[34], acompañado de tablas que detallan la composición de las alhajas conservadas en el MAN. Concluyen señalando la actuación comedida de Navarro y añaden muy interesantes observaciones sobre algunas de las partes restauradas.

Se detiene Navarro en aportar detalles sobre el estado de la corona de Recesvinto al llegar a sus manos; además de la aludida huella de la pisada del caballo, menciona la existencia de sólo cuatro letras de la inscripción en uno de los semicírculos, y de cinco en el otro: las restantes se hallaban en poder de los plateros de Toledo. Ignoramos el fundamento en que se basa para deducir que la inscripción estaba formada en lengua latina; acaso porque ciertas de las letras remanentes se hallaban agrupadas[35] sonando a alguna terminación léxica característica de aquella lengua. Pero, además de no acertar en la colocación de las letras recuparadas a los plateros toledanos, Navarro y, antes, el descubridor debieron alterar casi todo, porque el diamantis-

---

[33] Una primera valoración de la intervención se apuntó en BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J., "El tesoro perdido..., cit., págs.153-154. Dos de las coronas de retícula del MAN. (Nº Inv. 71206 y 71208) conservan en su interior numerosos vestigios de soldaduras modernas Una fisura en la corona de lámina repujada nº inv. 712005 se ve paliada mediante una patilla laminar en su interior. Huellas de su trabajo quedan en las tres coronas conservadas hoy en el Museo de Cluny, sobre todo en la decorada con arquillos calados (Nº Inv. CL 2885), que hubo de ser restaurada a poco de su adquisición. Véase CAILLET, J-P, *L´antiquité classique, la haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny.* París, 1985, nº 155..

[34] "Guarrazar: Aproximación al Tesoro y primeros análisis" , en *Boletín de Arqueología Medieval*, 11 (1997). Agradezco a los autores haberme facilitado el texto original, previo a su publicación.

[35] "La inscripción fue descifrada muy pronto por Longperier y las letras se cambiaron a su orden correcto. De uno de los semicírculos penden las siguientes letras: INTHVS REX OFFE; y del otro RET +RECCESV. Ya en los primeros dibujos franceses, reproducidos en España en el mes de febrero de 1859, la inscripción aparece bien dispuesta.

ta llevó la corona a Francia con las letras en el orden siguiente: +RRCCEEFEVINSTVSETORHFEX, según apunta J. A. De los Ríos[36].

Al leer la copia de la primera carta de Navarro, A. Fernández-Guerra reparó en la contestación que Hérouart y su acompañante dieron al consejo del platero de no destruir las joyas, si conservaban alguna intacta: "Ya era tarde y todo estaba destruido". Y unos dias más tarde le presentan la corona de Recesvinto, desprovista de pedrería. Es el propio Fernández-Guerra quien sugiere[37] al promotor fiscal que se le pregunte a Hérouart en el interrogatorio por qué dijo aquello. La respuesta del francés fue evasiva ("No recuerdo el contenido de la pregunta"[38]), ya que había declarado que él y Morales hallaron en Guarrazar tan sólo algunos fragmentos de corona y piedras sueltas. La anotación de Navarro corrobora que las joyas se hallaron íntegras y la parcial o total destrucción de muchas de ellas fue obra de los descubridores.

Otra cuestión, referida de pasada por el platero, es la fecha de la primera visita que le hicieron Hérouart y su acompañante: en el mes octavo. Aquí la memoria de Navarro parece flaquear; difícilmente pudo ser en agosto porque de otros testimonios más seguros se deduce que los días de los hallazgos coincidieron con bastante probabiblidad con el 24 (día de la gran tormenta caida en Guadamur) y los dos días siguientes de agosto. Entre el descubrimiento y la entrevista con Navarro hay que situar el desmontaje y fragmentación de numerosas alhajas, los viajes para vender a las platerías toledanas, el contacto con Hérouart, etc.[39]

El segundo escrito del diamantista trata cuestiones más técnicas. Pero la intención es idéntica a la de la carta anterior: demostrar su autoría en la reconstrucción de las alhajas, dando de paso detalles de la conformación de algunas de las coronas y deduciendo su destino y función. Previene contra las opiniones vertidas en el artículo de Sommerard[40] y afirma que la corona de Recesvinto no es maciza, sino hueca y, sobre todo, que las coronas y cruces fueron hechas ex novo como ofrendas a iglesias y carecieron de un uso anterior en ceremonias civiles. Se refiere, también, a la abundancia de piedras falsas engastadas en las joyas. Recientemente, los gemólogos J. Cozar y C. Sapalski han analizado y estudiado las piedras incluidas en las piezas del Tesoro, en los lotes del MAN. y del Palacio Real[41] y detectan hasta 62 vidrios artificiales engastados en las alhajas[42]; 9 son azules, 35 verdes y 18 de color indefinido. Curiosamente todos se hallan en el lote del MAN. ; es cierto que el del Palacio se reduce a 7 piedras que penden de la corona dedicada por el abad Teodosio y otras 7 de la cruz de Lutecio. Además de la esmeralda grabada con la Anunciación y de las alhajas robadas en 1921 y 1936, existe otro con-

---

[36] RIOS, J.A. de los, *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*. Madrid, 1861, pág. 92, n.º 1. En ésta y en la siguiente nota cita Amador de los Ríos dos párrafos de la primera carta de Navarro, cartas que él conocía a través de las copias que el Ministerio de Estado remitió al de Fomento, junto con las de otros documentos relacionados con Guarrazar. La petición fue cursada por A. Fernández-Guerra el 13-IV-1859 pocos dias después de ordenar el Ministerio que se practicasen excavaciones arqueológicas en Guarrazar por una Comisión presidida por el propio J. A. de los Ríos.

En declaración ante el juez de Toledo (30-III-1859), F. Morales cita el hallazgo de "tres o cuatro diademas, coronas o lámparas de las que pendían varias cadenas que se recogían en la misma corona o diadema, una de ellas entera y con letras, de las que recuerda dos RR juntas, dos CC juntas, dos VV igualmente juntas, dos GG juntas y otras letras que no recuerda..." También en la corona de Suintila, perteneciente al segundo lote, su hallador había cambiado de orden muchas de las letras pendientes. Véase MADRAZO, P., "Orfebrería de la época visigoda. Coronas y cruces del Tesoro de Guarrazar". *Monumentos arquitectónicos de España*. Madrid, 1979, pág. 10, n.º 1.

[37] "Anotación sobre los puntos principales sobre los que debe girar la ampliación de la información del fiscal", 6.ª pregunta; "Nota de la Fiscalía de Toledo (Reservada) de 9-V-1859".

[38] Declaración de 11-V-1859.

[39] Véase BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J.,"Las versiones...", cit.

[40] Véase nota 5.

[41] COZAR, J. y SAPALSKI, C., "Estudio de los materiales gemológicos del Tesoro de Guarrazar", en *Boletín del Instituto Gemológico Español*, 37 (1996), págs. 5-18.

[42] Sin contar los vidrios sueltos que componían parte del conjunto adquirido a Navarro junto con las chapas de revestimiento de la gran cruz.

junto con perlas, piedras sueltas y algunos pinjantes, que se mostraron en una vitrina en la Biblioteca del Palacio en los años sesenta y que ahora no está localizado en aquella Institución y, por tanto no ha sido analizado. Dado que el lote de Palacio procede del segundo hallador del Tesoro, Domingo de la Cruz, y que sobre él no intervino Navarro, sería del más alto interés comprobar la existencia o no de vidrios artificiales en el lote, a fin de deducir su presencia o ausencia en el estado primitivo de las joyas. Parece que la constatación de algunas "piedras falsas" al lado de las auténticas, que hace el diamantista, quiere aseverar implícitamente que así era su constitución original.

No entramos en los reproches de Navarro a Sommerard, debidos quizás a malentendidos que pudieron originarse en el siglo pasado (y perduran incluso en el actual) entre las denominaciones científicas y las comerciales de las piedras y minerales[43].

Acaso a un diamantista como Navarro, cuya especialización, surgida a fines del s. XVIII[44] consistía en el engaste de piedras preciosas en oro y plata, la estructura de las alhajas de Guarrazar y, sobre todo, la talla en cabujón de los zafiros, le pareciera carente de la finura y delicadeza de las joyas de su tiempo. El arte de la época de las invasiones y el posterior visigodo era prácticamente inexistente para el historiador de mediados del s. XIX y la opinión de Navarro sobre la orfebrería que tuvo en sus manos sintoniza con el mismo criterio, calificando el trabajo de "salvaje". Pero se rinde seguidamente a la evidencia que las alhajas tienen "un aspecto grandioso y original". Para una valoración técnica y estética actual, remito al dictamen autorizado de A. Perea e I. Montero en el artículo citado.

El trabajo de Navarro en las coronas y cruces del lote que restauró se vió ayudado, sin duda, por su afición a las antigüedades y su experiencia en otras recomposiciones muy medidas, como la del Disco de Teodosio. Su viaje a Guadamur, acompañado de Hérouart, seguramente tendría como fin asesorarse de los recuerdos del descubridor F. Morales sobre la conformación de alguna de las joyas, antes de su fragmentación, y recabar información sobre los plateros a quienes vendió. ¿Hasta dónde llegó la inquisición del diamantista acerca de Morales? ¿Pudo éste ilustrarle, a tenor del hallazgo, sobre la conjunción de las coronas con las correspondientes cruces? Por A. de los Ríos sabemos que la cruz hoy pendiente de la corona de Recesvinto fue rescatada por Navarro y Hérouart del obrador de un platero toledano[45] y , puesto que ambos descubridores vendieron a los mismos joyeros de la ciudad, en las recompras de Navarro y el francés entrarían objetos de los dos lotes. De hecho, las planchas de revestimiento de gran cruz que Navarro enajenó al Estado, según antes se vió, pertenecieron con bastante seguridad al conjunto descubierto por D. de la Cruz. Y cuando alguna joya ofrecía un profundo deterioro, como la corona de chapa decorada con arquillos calados, hoy en el Museo de Cluny, el diamantista se limitó a conformarla, renunciando a colocar la posible decoración circular, cuya huella se ve en las enjutas de algunos de los arcos[46]

La habilidad profesional de Navarro debió alcanzar una alta cota, ya antes de abordar la restauración de las joyas de Guarrazar. Lo confirman dos importantes encargos recibidos: uno, de la R. Academia de la Historia, para recomponer el Disco de Teodosio, y el segundo, de la Real Casa, para la realización de la corona de Isabel II. Según uno de los despachos telegráficos del Ministro de Estado al Embajador en París, la reina conocía a Navarro personalmente; quizás por esto la venta en Francia del diamantista aumentó el real disgusto. Los ataques de prensa, Go-

[43] Así, los nombres comerciales de aguamarina oriental, jacinto oriental, esmeralda oriental, etc. designan respectivamente al zafiro azul verdoso, al rosa, y al verde. Plasma se denominaba a una variedad de calcedonia de color verde pardo, pero generalmente recibían este nombre las piedras falsas que imitaban a las preciosas; Véase RIOS, J. A. de los, *El arte latino-bizantino...*, cit. pág. 53, n.º 2.

[44] Véase MARTIN, F., o. c., pág. 15

[45] RIOS, J. A. de los, *El arte latino-bizantino...*, cit., pág. 94, n.º1 y págs. 95-96, n.º 4

[46] RIOS, J. A. de los, o. c., págs. 101-102.

bierno, políticos e intelectuales a su conducta, unidos a las inútiles presiones ejercidas por el embajador hubieron de desmoralizarle, tras consumar la venta a Francia. La instancia al Emperador, redactada probablemente por el propio embajador Mon o por persona de su confianza, indica hasta dónde llegaron los argumentos utilizados. Meses después, con ocasión de la cesión al Estado de los restos del Tesoro que aún conservaba, parece huir el diamantista de los trámites al uso en las ventas, negándose a fijar precio por sus joyas; su dignidad ofendida y el recuerdo de la transacción francesa guiarían su actitud.

J. A. de los Ríos censura veladamente la conducta de Navarro[47], pero se indigna ante el peor procedimiento de los descubridores que en gran medida destruyeron muchas de las preseas[48]. P. de Madrazo hace a Navarro, ya en el año del hallazgo, vecino de Toledo y le califica como "hábil diamantista que había sido de la Casa Real" y "joyero de S. M. la Reina de España"[49] Los avatares de la pequeña y accidentada historia de las joyas de Guarrazar han desembocado en la posibilidad de que hoy contemplemos su conjunto más importante en el Museo Arqueológico Nacional y sopesemos el trabajo realizado en él por el diamantista J. Navarro.

[47] He aquí sus palabras: "...Nada añadiremos tampoco en cuanto a la conducta de los vendedores; más dados al elogio que al vituperio, sólo nos place recordar nombres propios, cuando nos es lícito coronarlos con láuro merecido." O. c., págs. 2, n.° 1.

[48] O. c., p. 106, n.°1.

[49] MADRAZO, P., o. c., pág. 9.

ASTRÓLOGOS Y ASTROLABIOS: EL ORIGEN DE LA ASTRONOMÍA

JOSÉ LUIS BERNAL
Madrid

RESUMEN

El movimiento del sol en el cielo, la sucesión de los días y las noches, el asombroso espectáculo de millones de estrellas brillando en las negrura del espacio, fueron cuestiones que preocuparon al hombre desde que la luz de la inteligencia brilló en su mente. Esta es una somera aproximación a la historia de sus descubrimientos astronómicos hasta la Edad Media.

SUMMARY

The sun's movement in the sky, the succession of days and nights, the amazing spectacle of millions of stars shining in the black space, were questions that preoccupied to the man since light of intelligence shined in his mind. This is bringing near to the history of his astronomics discoveries until Meadle Age.

DECÍA Bachofen, que "los sucesos terrenales están atados a los cósmicos. Son su expresión telúrica. Fue creencia universal y fundamental del mundo antiguo que los fenómenos terrenales y celestiales obedecían a las mismas leyes, y que una gran armonía impregnaba por igual lo perecedero y lo imperecedero."[1]

Efectivamente, mirando al cielo, el hombre pudo ver desde los tiempos primitivos el reflejo de sus más profundas inquietudes, el principio y el fin, la luz y las tinieblas, la vida y la muerte.

Durante milenios, el ser humano intentó deducir, del movimiento de los astros y de sus posiciones relativas, las leyes que regían el universo, y constatando la aparente relación entre algunas de estas posiciones y fenómenos terrestres vitales para su existencia, como las inundaciones o la germinación de las plantas, no dudó en divinizar a las luminarias celestes, convirtiendo el espacio en la morada de los "Cosmocrátores" o gobernantes del mundo.

Vamos a intentar aquí una aproximación a estas primeras astronomías, en particular a las que, a través del mundo islámico, influyeron sobre los grandes científicos y navegantes del Rena-

[1] Véase BACHOFEN, 1861; Basilea 1948 II, pág. 131.

cimiento europeo como Copérnico, Galileo, Colón o Magallanes.

No es nada fácil demostrar la existencia de conocimientos astronómicos en el Auriñaciense o el Magdaleniense, ni siquiera el hecho de la observación atenta de la bóveda celeste por parte del hombre del Cro-Magnon. Sin embargo, muchos indicios permiten sospecharlo. Las puntuaciones y líneas organizadas en series numéricas, que aparecen pintadas en las cuevas de Francia y el norte de España o en su arte mobiliar, bien pudieron tener esta función[2] Una enigmática pieza grabada, encontrada en el Abri Blanchard en Sergeac (Dordogne), permitió a Alexander Marshack, investigador en la Universidad de Harvard, aventurar la hipótesis de que se trataba de un calendario lunar[3].

Con el paso del Paleolítico al Neolítico y de éste a la Edad del Bronce, surge en Europa una misteriosa civilización conocida como Megalítica que entre el 4000 y el 1500 a.C. sembrará la fachada atlántica de monumentos constituídos por enormes piedras apenas sin desbastar conocidos como dólmenes, cromlechs y menhires. Durante mucho tiempo se especuló sobre la función de estos extraños alineamientos, pero hoy gracias a las investigaciones de científicos como Alexander Thom[4] ya casi nadie duda de que en muchos casos se trata de verdaderos observatorios astronómicos.

No nos es conocida la idea que estos hombres tenían del universo, ni siquiera si, como las civilizaciones contemporáneas de Egipto y Sumer, consideraron los astros como dioses. Lo que es indudable es que desarrollaron un método de observación que no nos atreveríamos a calificar de científico, pero que les permitió extraer notables aproximaciones de los movimientos aparentes del sol, la luna y las estrellas.

[2] A este respecto son particularmente interesantes las series de puntos rojos pintados en la Cueva del Castillo en Puente Viesgo, o un objeto encontrado en el Abri Lartet (Les Eyzies) y descrito y representado en Reliquiae Aquitanicae (B., pl XXV, n.º 2).

[3] Vid. The Roots of Civilization, 1972

[4] Vid. THOM, A.: *Megalithic Lunar Observatories y Megalithic Sites in Britain.*

ALINEAMIENTO DE MENHIRES LE MENEC-MORBIHAN (CARNAC, BRETAGNE).

El estudio de estas dataciones astronómicas, parece remitirnos al cómputo del paso del tiempo, y a este respecto cabe señalar la enorme importancia que tuvieron algunos lugares, los cuales debieron constituir verdaderos observatorios-santuario para aquella civilización. Uno de ellos sería la zona del golfo de Morbihan, en la Bretaña francesa, donde se encuentran enormes alineamientos de menhires como el de Carnac[5] que podrían haber sido utilizados a manera de gigantesco papel milimetrado sobre el cual proyectar las posiciones del sol y la luna desde el mayor menhir existente, Mane-er-Hroeh, un inmenso monolito de 21 metros de altura y 340 toneladas de peso, hoy abatido y roto en tres piezas, que sería probablemente un observatorio universal visible desde múltiples posiciones.

Otro lugar mítico de la astronomía megalítica sería el gran círculo de menhires o cromlech de Stonehenge, en Inglaterra, cuyo apasionante estudio excede con mucho el objetivo que ahora nos proponemos[6] Evoquemos tan sólo cómo

[5] Se trata en realidad de varios alineamientos como los de Le Ménec, Kermario y Kerzero.

[6] Para ampliar la información Vid. HAWKINS, G.S.: *Stonehenge Decoded,* Garde City, N.Y., Doubleday & Company, 1965; NEWMAN, C.A.: *The Astronomical Significance of Stonehenge,* J.Blackburn, 1972.

Alineamiento de menhires Le Menec-Morbihan (Carnac, Bretagne).

en este impresionante lugar, los hombres, desde el neolítico hasta los druidas, se interrogaron sobre la historia del tiempo.

Stonehenge-Llanura de Salisbury (Inglaterra).

¿Considerarían los constructores de megalitos estos altos lugares como "centros de la Tierra", ombligos del mundo, donde lo divino se fundía con lo humano? Tal vez el tiempo nos lo dirá.

La historia de la civilización egipcia está intimamente unida al estudio de los astros, o mejor aún a la adoración de los astros. Para este pueblo, al que las crecidas del Nilo podían representarle la vida o la muerte, la posibilidad de predecir las mismas constituía una cuestión vital. Pudo constatar así que estas crecidas parecían estar marcadas por determinadas posiciones de las luminarias celestes, en particular el sol y la estrella Sotis[7]. Así pues el sol, que era además el señor de la luz y de la vida, fue elegido y reconocido como el Ser Supremo, identificado como Ra, estableciéndose su culto en la ciudad del sol, la Heliopolis de los griegos.

Stonehenge-Llanura de Salisbury (Inglaterra).

Por su parte Sotis, cuya ascensión helíaca[8] coincidía aproximadamente con el desbordamiento del Nilo, tuvo el honor de presidir el inicio del calendario egipcio.

Al principio este calendario, como el de todas las antiguas civilizaciones incluida la griega, había sido lunar, posible recuerdo de antiguas sociedades matriarcales. Pero ya desde una fecha tan temprana como los orígenes del tercer milenio, y muy probablemente por razones de culto solar, se pasó al año tropical basado en el giro aparente del sol en torno a la Tierra, cambiando los meses lunares de cuatro semanas basados en las fases de la luna, por meses solares de tres semanas de diez días cuyo inicio se marcaba al anochecer con la salida de determinada estrella[9] Estas estrellas eran llamadas "decano", y son la base de los "relojes de estrellas" que los egipcios pintaban en los ataudes de los difuntos para guiarles en la otra vida.

Uno de los más importantes de estos relojes astrales lo constituye el techo astronómico de Senmut, arquitecto, consejero privado, y tal vez algo más, de la reina Hatsepsut que se encuentra en la cámara funeraria que este personaje se

[7] Nuestra Sirio, estrella * de la constelación del Can.

[8] Se llama ascensión helíaca de una estrella el momento en que se ve por primera vez en el cielo del amanecer antes de que surja el sol.

[9] Este sistema sería la base del año Juliano implantado por César el 45 a.C.

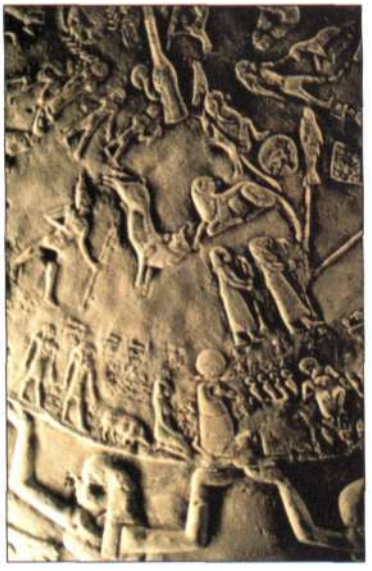
Sarcófago de Soter (Diosa Mut y Zodiaco). Tebas S. II-British Mus.

hizo construir bajo el gran templo dedicado a su soberana en Deir-el-Bahari. Se trata de un compendio de astrología[10] en el que se representa el Cosmos como un calendario eterno dividido en dos registros por cuatro filas de estrellas y símbolos jeroglíficos.

Placa astrológica procedente de Denderah (Egipto). Museo del Loure.

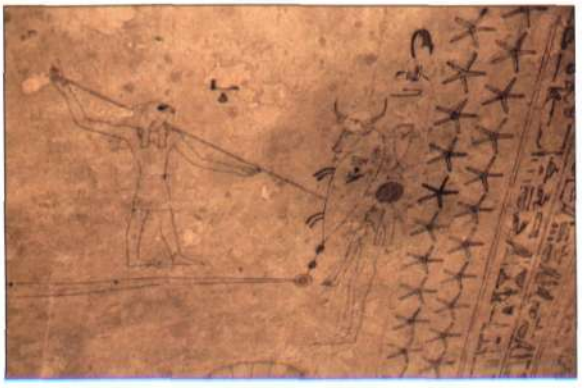
Aparecen en la parte superior las columnas correspondientes a los 36 decanos del año solar con sus estrellas o "asterismos" representativos, y entre ellos se intercalan finos dibujos de Isis y Osiris, dioses respectivos de Sirio y Orión, así como dos Horus, aspectos diversos de Júpiter y Saturno.

[10] Consiste en una especie de damero en el que se sitúan en abscisas las 12 horas de la noche y en ordenadas los 36 grupos de decanos correspondientes a las 3 semanas por 12 meses del calendario solar al que se añadían 5 días que daban el total de 365. En el punto de cruce de ambas se situaba la estrella o decano correspondiente.

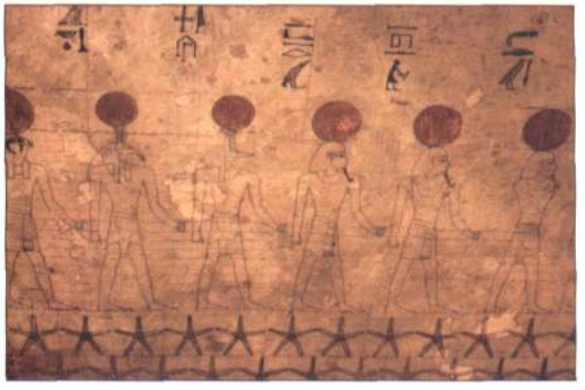


Placa astrológica procedente de Denderah (Egipto). Museo del Louvre.

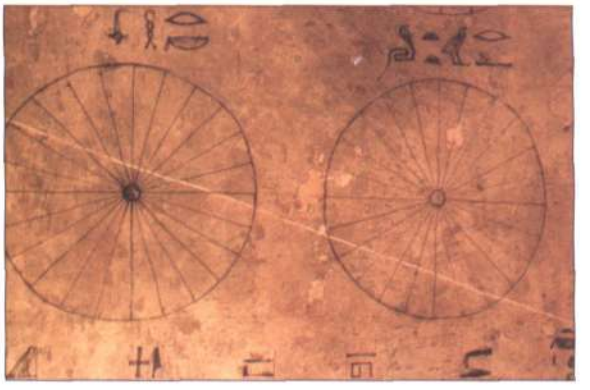
En la parte inferior se encuentran doce círculos separados en dos grupos, uno de cuatro y otro de ocho, subdivididos a su vez en 24 sectores que marcan sin duda las horas del día y la noche. Entre las dos series de círculos se desarrolla una escena en la que Horus alancea, o más bien apunta, hacia un toro (tal vez la Osa Mayor) detrás de la cual aparece la diosa Selkis, diosa de la muerte, con sus símbolos, el sol poniente y el escorpión. En la punta de la cola del toro aparece un astro marcado por un doble círculo que a su vez acaba en la cúspide de algo similar a un obelisco, lo cual podría confirmar la función astronómica de este elemento arquitectónico.



Pintura astronómica en la tumba de Senenmut - s. XVIII dinastía.



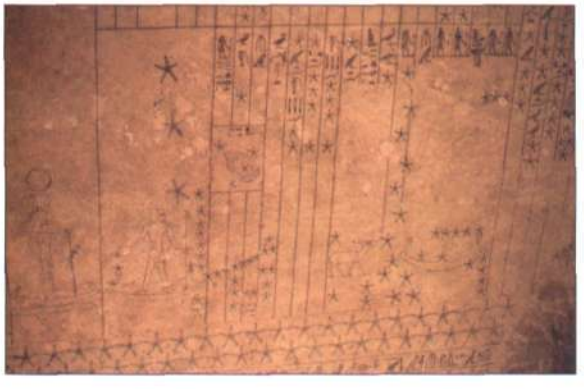
PINTURA ASTRONÓMICA EN LA TUMBA DE DEHIR EL BAHARI (LUXOR).



PINTURA ASTRONÓMICA EN LA TUMBA DE DEHIR EL BAHARI (LUXOR).

Inmediatamente debajo de este cielo estrellado, Senmut había preparado su fosa, nunca ocupada. No cabe duda que desde ella aspiraba a orientarse en su viaje por las moradas celestiales.

Al mismo tiempo que en el creciente fértil, el valle del Nilo, se desarrollaba el esplendor de la civilización faraónica hacia el 2500 a.C., una no menos brillante cultura se consolidaba en el país entre ríos, Mesopotamia, la feraz llanura irrigada por el Eufrates y el Tigris. Los creadores de esta cultura son los llamados sumerios, que en la citada fecha se encuentran en el fructífero periodo conocido como Primera Dinastía de Ur.



PINTURA ASTRONÓMICA EN LA TUMBA DE DEHIR EL BAHARI (LUXOR).

Este pueblo, cuyas bases étnicas no nos son bien conocidas[11], instauró un estado sacerdotal y teocrático basado en la omnipresencia y omnipotencia de los dioses, rectores del Cosmos y cuya cólera podía expresarse en forma de terribles tormentas o inundaciones, cuyo recuerdo podemos rastrear en la titánica epopeya de Gilgamesh, antecedente directo del bíblico diluvio universal.

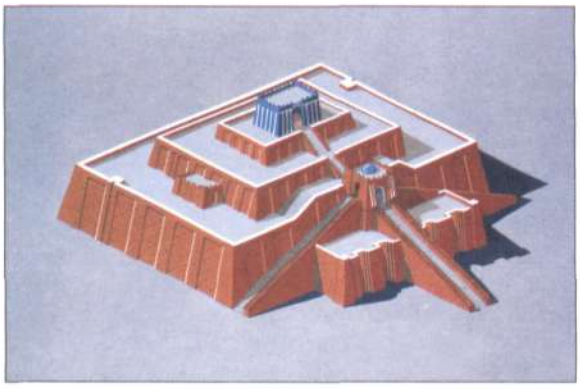
Identificaron sus dioses con las potencias naturales y en particular con los astros, que pasaron a ser los reyes de su panteón y crearon una tipología de arquitectura, el zigurat, que no sólo constituía un espléndido observatorio astronómico, sino que representaba la Montaña Cósmica, el eje y centro del mundo, el Dur-an-ki, lazo entre el cielo y la tierra, el lugar donde se ponían en contacto con los hombres[12].

Estos zigurats constaban de siete pisos, pintados de siete diferentes colores y correspondían a los siete cielos surcados por los siete astros conocidos, el Sol, la Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, y Saturno.

Hacia 1800 a.C. Mesopotamia cae en poder de los amorreos, los caldeos del relato bíblico, pueblo semita procedente de la Península Arábiga que alcanza su máximo esplendor bajo el reinado de Hammurabi (1728-1686 a.C.). Para estos nómadas del desierto, acostumbrados a viajar en la noche, era consustancial la observación de las estrellas y por ello asimilaron con facilidad el saber sumerio y sus concepciones del mundo, componiendo el Enuma Elish ("Cuando

[11] Algunos indicios parecen conducirnos a las antiguas poblaciones del Indo.

[12] Cfr. ELIADE, MIRCEA: *Imágenes y símbolos*, Ed. Taurus, Madrid, 1986, págs. 44 y s.s.



RECONSTRUCCIÓN DE UN ZIGURAT.

en lo alto") o Poema Babilónico de la Creación basado en mitos anteriores.

Trata esta epopeya de la lucha entre Marduk, representado por Nebiru —el planeta Júpiter— que encarnaba el Cosmos y el orden, y Tiamat que representaba las aguas primordiales, el caos y el desorden. Marduk, creador de la luna, llamada Sin (Nannaru para los sumerios), del sol o Samash (Utu), y de Venus o Ishtar (la Innana sumeria), combatió contra los monstruos enviados por Tiamat al mando de Quingu en número de 11 entre los que figuraban Sagitario, Capricornio, el Escorpión... Once monstruos y su jefe doce, ¿podría ésto recordarnos algo? Más tarde los doce seres derrotados fueron convertidos en estatuas y colocados en la puerta del Apsu —las aguas de arriba— como recuerdo de aquellos hechos. No nos puede sorprender que estemos asistiendo a la aparición del Zodiaco.

Para aquellas gentes, cuya historia creían escrita en las estrellas, el cielo y todas sus constelaciones, que ellos nombraron, eran como la fuente primordial cuyo reflejo en la tierra constituiría el devenir de la humanidad. Consiguientemente, la interpretación adecuada del movimiento de los astros permitiría determinar el presente y el futuro de los acontecimientos terrestres.

Así pues, los caldeos crearon un lugar o casa para cada uno de los planetas y estrellas, nombraron las diferentes constelaciones[13], fijaron la

DIOSA LUNAR. TEMPLO DE DÉMETER MELAPHOROS EN SELINUNTE (SICILIA).

duración de los años y los meses, y especularon sobre la influencia en los hombres de las diferentes posiciones relativas de los astros.

Pero además, al comprobar la regularidad de estos movimientos, y la repetición de los mismos en periodos determinados de tiempo, se fue consolidando el concepto de la Heimarmene, el destino prefigurado o predestinación que marcaba el nacimiento de cada hombre y que iba a tener una influencia fundamental sobre la civilización islámica.

Nos encontramos en las raíces del nacimiento de la Astrología, que al igual que la Alquimia, fue la base de una serie de observaciones e investigaciones científicas no superadas hasta bien entrada la Edad Moderna, si bien el objetivo no era otro que proporcionar material empírico para los presagios y la predicción del destino humano.

Con el ascenso de la civilización griega a partir del siglo VII a.C., el mundo va a entrar en un nuevo periodo al que Comte llamaría "Estado Metafísico".

[13] Casi todas las constelaciones conocidas en la actualidad, a simple vista, tienen su origen en el mundo caldeo, excepto algunas nombradas por la cultura helenística, como "La cabellera de Berenice".

El pensamiento griego de los siglos VII al IV a.C. se extendió a todas las ramas del saber, la Medicina, las Ciencias Naturales, las Matemáticas, y cómo no, la Astronomía. Sin embargo, esta aproximación de los griegos a los fenómenos astrales, revestía aspectos radicalmente innovadores. En lugar de relacionar los cuerpos celestes con potencias divinas y todopoderosas, dueñas del destino de los hombres, se lanzaron con entusiasmo a la aplicación de métodos racionales y científicos que les permitieran objetivamente el conocimiento de la Naturaleza. Ahí radica su grandeza.

En Mileto, en la costa oriental del Egeo, apareció por primera vez la Filosofía en el siglo VII a.C. Allí surgirían los "presocráticos", Tales, Anaximandro, Anaximenes, cuyo amor por el conocimiento les llevaría a las primeras especulaciones, no siempre acertadas.

Estos filósofos serían sustituidos por los "pitagóricos" del siglo siguiente, siendo su figura estelar Pitágoras (n.583 a.C.) oriundo de Samos

CALENDARIO: LOS DÍAS Y EL ZODIACO (MOSAICO DE DOUGA). M.ª DEL BARDO (TÚNEZ).

MEZQUITA DE LOS OMEYAS (S. XVIII). DAMASCO (SIRIA).

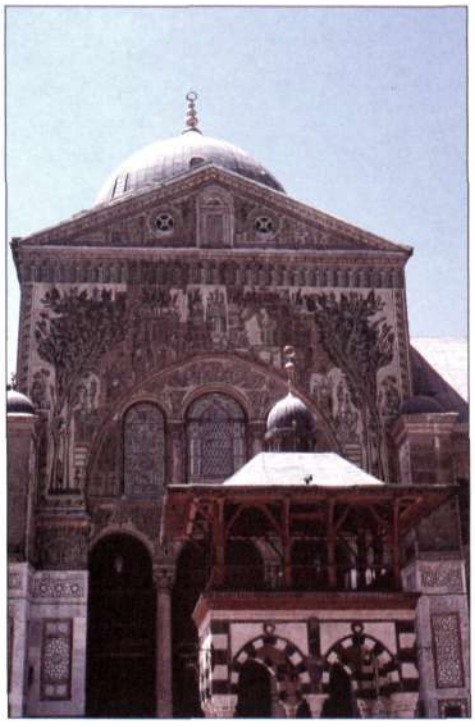
pero desplazado a la Magna Grecia. Aunque sea difícil de confirmar, pues con frecuencia se trata de tradiciones y enseñanzas orales recogidas posteriormente en escritos, Pitágoras y sus seguidores, como Ecfanto o Filolao de Tebas, llegaron ya a teorizar sobre el giro de la Tierra en torno a su eje, el sistema heliocéntrico, e incluso la oblicuidad de la eclíptica[14].

Sin embargo, el hombre se ha movido siempre al principio por las apariencias y no cabía duda que las apariencias nos hablaban del giro de los astros en torno a nuestro planeta. Así pués, aceptando la esfericidad de la Tierra, se consolidó el modelo geocéntrico de Eudoxio de Cnido (s.IV a.C.) según el cual el sol, la luna, los planetas y las estrellas, giraban en torno a la Tierra pegados a transparentes esferas concéntricas, sistema también llamado homocéntrico poque todas las esferas giraban unidas solidariamente por ejes.

Pero los acontecimientos habían hecho mientras tanto cambiar el curso de la historia. La luminosa estrella de Alejandro había fundido en un único imperio las más civilizadas naciones del orbe conocido y con la creación de Alejandría, en la costa egipcia, había puesto las bases para hacer de dicho enclave la capital científica del helenismo.

En Sippar, en Uruk y Babilonia, en Kidinnu y Sudines, astónomos caldeos traducían al griego los conocimientos mesopotámicos, mientras

[14] Órbita descrita por la Tierra en su giro en torno al sol.



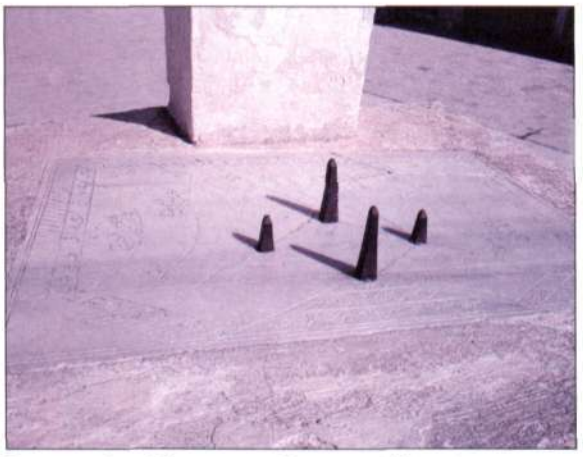
Mezquita de los Omeyas (detalle fachada). Damasco (Siria).

Beroso, igualmente babilonio, recogía por todo el antiguo imperio persa las tradiciones astrológicas orientales que transcribía y salvaba para la humanidad futura.

En Samos, en Rodas, y en Siracusa, los griegos clasificaban y ordenaban todas sus experiencias astronómicas.

En Alejandría se fundían la astronomía griega, la astrología caldea, y la teología astral egipcia, y con la creación de observatorios y bibliotecas esta ciudad se convertía en el centro astronómico más importante del mundo antiguo. Fue en ella donde Eratóstenes (275-200 a.C.) hizo su famoso experimento para medir el radio de la Tierra[15] y donde especuló sobre la posibilidad de alcanzar la India navegando desde España hacia el oeste.

[15] Consiste en medir el ángulo formado por dos radios de la Tierra que pasaran por Alejandría y Siene, mediante la longitud de la sombra proyectada por una larga vara vertical en Alejandría, en el momento en que dicha sombra era nula (rayos del sol verticales) en Siene, siendo conocida la distancia en estadios del arco entre Alejandría y Siene.



Reloj de Sol. Mezquita de Kairawan (Túnez).

Pero sería también en esta ciudad donde se dirimiría el conflicto astrología - astronomía, predestinación - libre albedrío, creencia - ciencia.

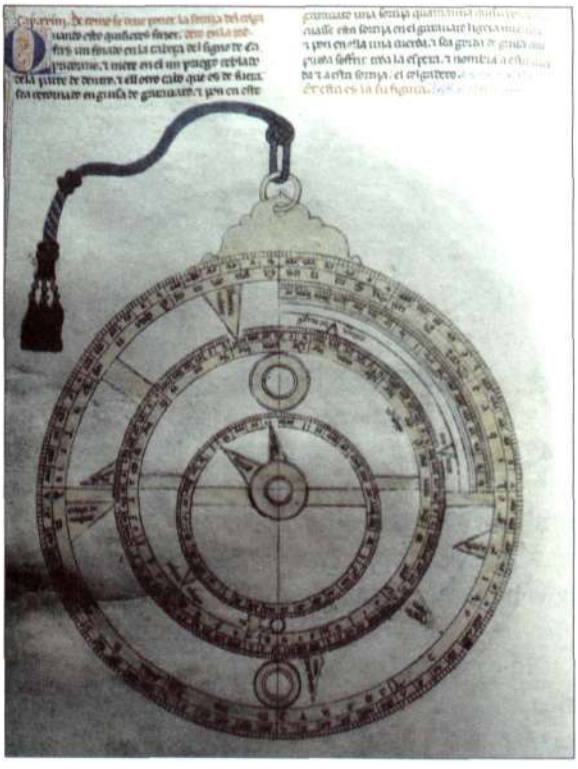
Por un lado Aristarco de Samos (310-230 a.C.), recogiendo el relevo de los pitagóricos y a partir de sus estudios sobre las proporciones y las distancias relativas del Sol y la Tierra, propuso que ésta y todos los planetas giraban en la eclíptica alrededor del Sol, que era estático, al igual que las estrellas, situadas a enorme distancia. El modelo no podía ser más acertado.

Seleuco, un griego de Seleucia en el golfo Pérsico, defendía con entusiasmo esta teoría cuando hacia el año 120 a.C. apareció en escena uno de los más grandes estudiosos de los astros, Hiparco de Nicea, cuyos métodos de observación son un modelo de ingenio. Utilizando la teoría de los epiciclos[16], perfeccionó el sistema geocéntrico y consiguió imponerlo. Seleuco perdió la batalla, el sistema de Aristarco fue olvidado y el mundo convino que el sol, la luna y los planetas, giraban en torno a la Tierra, idea que habría de regir el mundo hasta Copérnico, asentando por siglos la astrología, la predestinación, y la creencia.

Hiparco, cuyo mérito es innegable a pesar de mantener un sistema erróneo, calculó con acierto la inclinación de la órbita de la luna, descu-

[16] Según ella, los planetas giraban en torno a un punto imaginario que a su vez se encontraba en órbita en torno a la Tierra.

Astrolabio de Irán. British Museum (Londres).



Astrolabio (Codice hebreo).

brió la precesión de los equinoccios[17], erró en menos de un segundo la duración del mes lunar, y estableció un catálogo de 1000 estrellas fijadas en acimut y altura. Además, se le atribuye la invención del astrolabio esférico y tal vez la proyección estereográfica.

Las teorías de Hiparco fueron sintetizadas por Ptolomeo de Alejandría (inventor del astrolabio según Alfonso X el Sabio), que aparece a mediados del siglo II d.C., reuniendo todo el saber astronómico de su época en una Gran Recopilación que los árabes conocerían como Almagesto. Ptolomeo, que afirmaba estar viendo el alma del mundo al observar los astros, se convertiría en defensor de la conexión entre los hombres y las estrellas.

Pero quien más hizo para consolidar la Astrología y sus consecuencias fue Posidonio de Apamea, contemporáneo de Ptolomeo, filósofo y pseudo-científico cuya doctrina estuvo siempre encaminada a demostrar que cuanto ocurría en los cielos tenía un reflejo inmediato en la tierra. Creía en la adivinación y abrió la puerta a la demonología, actuando como aprendiz de brujo y siendo una de las causas del oscurantismo medieval, porque si cada hombre tenía marcado su destino ¿cómo librarse de él si el diagnóstico del adivino era fatal? Por un lado mediante la magia, para forzar a los dioses a cambiar sus designios, aunque acabaría utilizándose para conseguir a una mujer o triunfar sobre un enemigo. Por otro, a través de las "religiones de misterios", que buscaban la salvación y resurrección no del cuerpo, sometido al destino, sino del alma, capaz de elevarse por encima de la esfera de las estrellas hasta alcanzar la morada de los dioses. Surgirían así las religiones orientales, que tanto éxito habían de conocer en los inicios del primer milenio: los mitos eleusinos, los ritos órficos, el mitraismo, los ritos dionisíacos. Y el cristianismo.

LA EDAD MEDIA ESTABA SERVIDA

La civilización romana fue eminentemente práctica, más preocupada por el más acá que por

[17] El cabeceo del eje norte-sur de la Tierra, que da un giro completo en 26000 años.

ASTROLABIO HEBREO.

el más allá. Por ello, sus máximos logros se alcanzarían en el Derecho, la Ingeniería, la Construcción, el Comercio, y la Navegación.

En consecuencia, tras el esplendor helenístico, la Astronomía quedará primero arrinconada y más tarde olvidada para occidente con la invasión de los pueblos germánicos.

Sin embargo, la situación iba a cambiar radicalmente a partir del siglo II con la irresistible irrupción de una civilización procedente de la península arábiga. En el año 622, Mahoma abandonaba la Meca en dirección a Yatrib (Medina, la ciudad por excelencia) y esta fecha, exactamente el 16 de julio, fue considerada como el año cero para el mundo musulmán.

Muy pronto el centro de gravedad del naciente imperio se desplazará hacia Siria, y los califas Omeyas establecerán la capitalidad en Damasco.

Esta capitalidad será sin embargo efímera y los conflictos entre chiítas y sunnitas llevarán al poder a una nueva dinastía, los abasidas de Abu Abbas, que desplazarán el centro imperial hacia Persia, instalando la capital en Bagdad. Estamos en el año 750 y a partir de este momento los primeros califas de la nueva dinastía llevarán a sus súbditos a un periodo de esplendor no sólo militar y político sino igualmente científico.

Es la época de los califas Al Mansur y Al Mamún, hijo del mítico soberano de *Las mil y una noches* y contemporáneo de Carlomagno, Harum al Raschid. Al Mamún crearía en Bagdad, la nueva Alejandría, un gran centro científico, "La casa de la sabiduría", al frente de la cual pondría a Al Ywarizm, uno de los hombres más sabios de su época, autor de tratados de Astronomía y de la obra Al Yabr wal Muqabal, que sería la base del Algebra a la cual daría nombre. Este círculo de intelectuales, apoyados por sus gobernantes, se lanzaría por toda el área de influencia babilónica de un lado y helenística de otro buscando y adquiriendo todo tipo de códices, papiros, o manuscritos, convirtiendo así a Bagdad en el mayor centro del saber astronómico desde Alejandría.

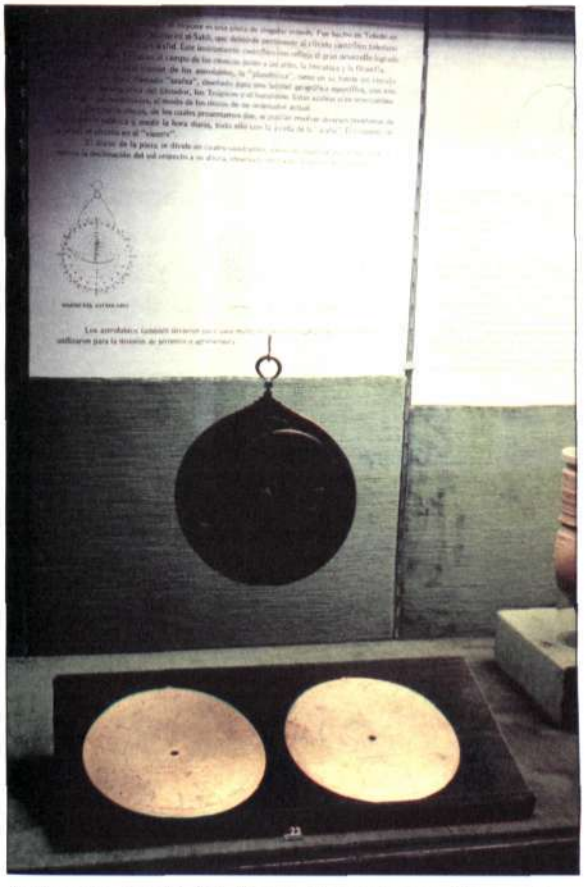
¿A qué se debía este enorme interés de los árabes por la ciencia de los astros?

En primer lugar hay que tener en cuenta que el Islam era una civilización en marcha. Por un lado estaba el concepto de "guerra santa" que llevó a los musulmanes hasta los confines del mundo conocido, tanto al este como al oeste. Por otro, uno de los mandatos del Corán, que hacía preceptivo el viaje a la Meca para todos los creyentes. Para estos incansables viajeros, la orientación era cuestión de vida o muerte y la mejor forma de orientarse era la observación de los astros. Las claras noches del desierto eran su mejor aliado.

Pero había más razones. De los cinco preceptos coránicos hay uno que es prominente en la vida de los mahometanos. La oración. Esta debe realizarse en cinco momentos del día. El asobhi, que coincide con la salida del sol. El adohar, en la culminación solar. El alasar, en la tarde, cuando la sombra de un objeto vertical supera a su sombra al mediodía en la longitud del objeto. El almagrib, cuando el sol se pone en el horizonte. Finalmente alatema, cuando se produce la desaparición del crepúsculo vespertino.

Tampoco debemos olvidar, como señala Karl Garbers[18], el negocio del "horóscopo para to-

[18] Cfr. GARBERS, KARL: *La matemática y la astronomía en la Edad Media Islámica*, Madrid, 1954.



ASTROLABIO DEL S. XI. MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL (MADRID).

dos", que si en un principio estaba casi reservado al soberano poco a poco se fue popularizando en una población heredera de los conceptos de la Heimarmene de los caldeos. No olvidemos que Islam significa sometimiento[19].

La navegación y el comercio[20], así como la orientación de las mezquitas hacia la Meca[21], eran también buenas razones para la observación de las posiciones del sol y las estrellas.

Surge así la espléndida escuela de astronomía persa, cuyos centros principales además de Bagdad eran Gondesapur, Urfa (Edessa) y Harran, herederas directas de los centros astronómicos caldeos, Sippar, Babilonia o Uruk.

En ellas vamos a encontrar figuras impresionantes, casi míticas, como Tabit ben Qurra (834-901) perteneciente al grupo caldeo de Harran, astrólogo perteneciente a la comunidad sabea que creía en el dios lunar caldeo y decía recibir su inspiración de los siete espíritus de los planetas. Otros científicos importantes de esta escuela fueron Al Battani (c.929), contemporáneo de Tabit, que realizó afinados cálculos sobre la oblicuidad de la eclíptica, y Al Fazari (c.806) que traduce los cinco Siddhantas indios[22], y perfecciona los cálculos para la medida del grado del meridiano. Pero sobre todo parece corresponderle la gloria de haber sido el constructor de los primeros astrolabios del Islam.

Como ya se ha dicho, el astrolabio podría ser un invento de la escuela de Alejandría, tal vez de Hiparco o de Ptolomeo. Su etimología parece referirse a los vocablos astron-labanion que significaría "comprensión de los astros". Una tradición atribuía su invención a Lab, hijo de Muley Idriss, mientras Alfonso X comentaba poéticamente que el instrumento nos contaba con sus "labios" los secretos de las estrellas.

Se trata de un instrumento de precisión que por una parte es un pequeño observatorio y por otra un ábaco de cálculo astronómico. Consta de un círculo metálico, o madre, ahuecado y de un centímetro de espesor, en el que aparecen grabados en sus dos caras círculos graduados y cuadrantes, la deferente del sol con sus 365 días y 12 meses, así como el Zodiaco con su origen en el punto cero de Aries que coincidía con el equinoccio de primavera. En el centro se colocaban las láminas, diferentes para cada latitud, y en ellas se dibujaban en proyección estereográfica sobre el ecuador, el cénit de la latitud correspondiente, los almicantarats o círculos paralelos

[19] Es el sometimiento a la voluntad divina y los musulmanes eran los sometidos.

[20] Por ejemplo la ruta de la seda. No olvidemos que en el área geográfica d el Islam, hay grandes desiertos como el Sahara, el de Arabia o el de Karakorum, en los que a menudo era conveniente viajar de noche.

[21] El muro de la quibla, que contiene el satuario, el mihrab, debía orientarse hacia La Meca.

[22] La más antigua edición conocida es del siglo V d.C. pero seguramente son anteriores, probablemente de la época de Alejandro Magno pues contienen conceptos griegos, aunque incluyen parámetros trigonométricos que parecen autóctonos.

al horizonte de la citada latitud, el horizonte inclinado, el ecuador y los trópicos de Cáncer y Capricornio.

Sobre este conjunto se sitúa la red o "araña", constituída por un enrejado de flechas o latiguillos cuyas puntas señalan la situación de algunas de las estrellas más brillantes del cielo. La araña puede girar en torno al centro del astrolabio, que representa el eje norte-sur, y en ese giro representa el movimiento aparente de la bóveda celeste.

Con este aparato los musulmanes hacían sus cálculos astronómicos y astrológicos, y concentraba todo el saber de la época sobre la ciencia de los astros.

No fue ajena la península ibérica a este esplendor científico. El califato independiente de Córdoba se convirtió en el siglo IX en una de las joyas del Islam, y junto a la escuela de medicina de Salerno, la España de las taifas musulmanas se convirtió en el más importante centro difusor de la ciencia y la civilización árabe por la Europa medieval cristiana.

Las dos figuras máximas de la astronomía islámica en nuestro país fueron Maslama de Madrid (m.1007) y su escuela, a la que perteneció entre otros Ibrahim ben Said, constructor de astrolabios en el siglo IX en Toledo y que realizó profundos estudios sobre la conversión de magnitudes eclípticas en ecuatoriales, y en particular Azarquiel de Córdoba (1029-1087) que realizó tablas astronómicas, profundizó en el estudio de diferentes proyecciones, y sobre todo realizó la lámina universal, Ell orizon universal, válido para toda "ladeza", es decir, válido para cualquier latitud, lo cual eliminaba el engorro de tener que cambiar las diferentes láminas según el lugar de la observación. Fue la llamada azafeha de Azarquiel de la que realizó dos tipos, la almemonia en honor de Al Maimon de Toledo, y la alhabedia dedicada al rey poeta Al Muk Tamid ben Alhabed de Sevilla.

Con la conquista de Toledo, Sevilla y Córdoba los reyes cristianos accederían a los conocimientos de la civilización árabe y sería Alfonso X, el rey sabio, quien habría de fundir en Toledo, en el siglo XIII, todo el saber de ismaelitas, judíos, y cristianos. Su herencia sería recogida por sus sucesores y daría posteriormente lugar a la grandiosa aventura oceánica de los navegantes ibéricos en los siglos XV y XVI.

Pero esa es ya otra historia.

BIBLIOGRAFÍA

Brown, P.L.: *Megaliths, Myths and Men*, Blanford Press, London, 1976.

Castello Mora, F.: *Astronomía, náutica y navegación*, 2 tomos, Subsecretaría pesca y marina, Madrid, 1981.

Comas Solá, J.: *Astronomía*, Ramón Sopena, Barcelona, 1939.

Garbers, Karl : *La Matemática y la Astonomía en la Edad Media islámica*, Publ. Instituto Jorge Juan, Madrid, 1954.

García Franco, Salvador : *Catálogo crítico de astrolabios existentes en España*, Ministerio de Marina, Madrid, 1945.

Gleadow, R.: *The origin of the Zodiac*, London, 1968.

Grimal, Pierre : *Mitologías*, Ed. Planeta, Barcelona, 1966.

Gunther, Robert : *The astrolabes of the world*, The Holland Press, London, 1976.

Hadas, M. : *Hellenistic Culture*, 1959.

Krupp, E.C.: *En busca de las antiguas astronomías*, Ed. Pirámide, Madrid, 1989.

EL TESORO ROMÁNICO[1]

ÁNGELA FRANCO MATA
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

En el presente artículo se analiza el tesoro románico, referido fundamentalmente al de carácter religioso, por ser éste el que destaca tanto por su cantidad y variedad, como por su calidad. Se incardina en el marco litúrgico, sin el cual no se comprende la finalidad y significación. Va precedido de un apartado dedicado a las Wunderkammern, cámaras de maravillas, a través de las cuales conocemos la incidencia del mundo antiguo en el mundo medieval.

SUMMARY

On this paper the romanic treasure in general and particularly that of religious caracter is studied mainly because of its importance so as the great number of them and its quality. The romanic treasures have to be studied in their liturgical context in order to understand their scope and meaning. In the first part of this paper there is an introduction about the more wide concept of the Wunderkammern since they are the first collections that can be traced to understand the influences of antiquity in medieval times.

I. COLECCIONISMO DE TESOROS: LAS WUNDERKAMMERN

EN 1908 salía de la imprenta el libro de J. von Schlosser **Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance**[2] (El arte y las cámaras de maravillas del tardo renacimiento), título obligado en este importante capítulo de la historia del arte, tras el que han ido viendo la luz otros estudios sobre el mismo tema y añadido nuevos aspectos y puntos de vista[3].

Para nuestro contexto resulta interesante, por ello estimo conveniente esbozar algunas ideas a modo de bosquejo. Aunque el origen del coleccionismo de tesoros es muy antiguo, los templos helénicos pueden considerarse los más antiguos progenitores de las posteriores colecciones de arte y de maravillas. Diversos emperadores romanos y prohombres de la sociedad romana sintieron especial predilección por el coleccionismo de tesoros. Sirva de ejemplo Asinio Polión,

[1] El presente artículo se fundamenta en la lección del mismo título impartida en los Cursos de Verano de la Universidad de León, León, El Albeitar el 14 de julio de 1999. Para el tesoro románico de San Isidoro vid. FRANCO MATA, ÁNGELA, El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IX, n. 1 y 2, Madrid, 1991, págs. 35-68.

[2] Lipsia, Verlag von Klinhardt und Biermann, que fue traducido al italiano bajo el título *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Florencia, Sansoni, 1974.

[3] CHECA, FERNANDO; MORÁN, MIGUEL, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.

el cual, junto a otras maravillas, tuvo en su haber el Toro Farnesio. También los templos eran verdaderos museos, cuyos tesoros eran frecuentemente donados por emperadores. Se dice que César puso seis colecciones completas de piedras talladas en el templo de Venus Genitix. Esta costumbre será heredada por los reyes medievales, como es el caso de Fernando I, que donó sendas cruces de oro a la catedral de Santiago de Compostela y Oviedo. Schlosser ha establecido dos grandes épocas en el coleccionismo, la primera de las cuales tiene su final con el imperio de Diocleciano y la segunda con la Revolución francesa.

Con la Edad Media la Iglesia se convierte en el centro de la vida espiritual, aunque de una forma bastante unilateral. Se había impuesto una religión espiritualista y una concepción del mundo que negaba lo terreno y lo profano, pretendiendo en consecuencia eliminarlos en cuanto le era posible. Se produjo así un dualismo entre lo espiritual y lo profano, entre lo religioso y lo mundano, fenómeno que generaría multitud de conflictos. La Iglesia tiende a constreñir todo en su propio ámbito, porque en ella se halla la verdadera historia y la verdadera vida, en tanto todo lo demás se presenta como puramente accidental. Sólo este concepto hace comprensible la grandiosa unidad de la concepción medieval del mundo. Cada fenómeno profano se impregna de sentido religioso, siendo así el referente vital que da sentido a la historia. Así se explica la incardinación inescindible de lo clásico en el mundo medieval y la admiración por lo antiguo. Los florentinos no supieron encontrar lugar mejor para colocar las famosas columnas de pórfido recibidas de los pisanos, que el baptisterio, el principal edificio sagrado de la ciudad, considerado un antiguo templo de Marte. Los nobles pisanos, a su vez, se hacían enterrar en antiguos sarcófagos, convirtiéndose el camposanto en el primer museo de plástica antigua, escuela para los artistas de los siglos XIII al XVI, desde Nicola Pisano a Bertoldo, maestro de Miguel Angel[4]. Esta costumbre no se dio sólo allí; también algunos pontífices se sintieron atraídos por los sarcófagos antiguos para su última morada, como ha analizado sabiamente Ingo Herklotz[5]. En nuestro país el sarcófago paleocristiano de San Justo de la Vega (Astorga), actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, fue reutilizado para contener los restos del rey Alfonso III, y en Centcelles fue hallado un sarcófago de pórfido, material relacionado con la sacralidad[6], y, como tal, utilizado también en el panteón real de la catedral de Palermo y en el de Santes Creus[7].

La admiración por la antigüedad no se limitó a lo indicado, ni a la conservación de fragmentos arquitectónicos y decorativos de mármol antiguo. La glíptica clásica conforma una simbiosis con el oro, la plata, el cobre y otros materiales, de los que están fabricados los objetos sagrados, como cruces, cálices, libros litúrgicos, etc., del arte prerrománico y románico, que es imposible entenderlo sin aquellos aditamentos. ¿Cómo imaginar la cruz de Lotario (ha. 1000) del Museo Metropolitano de Colonia sin el camafeo de Augusto en el centro? ¿Cómo figurarse la estatua de Santa Foi de Conques[8] —"aurea maiestas"[9]— sin los medallones clásicos de la orla del vestido? ¿O el águila del abad Suger, montada sobre un vaso de pórfido de Egipto o de la Roma imperial? En los dibujos de las relaciones de tesoros se observan por doquier preseas antiguas, que evidencian el gusto de los dueños.

---

[4] SCHLOSSER, op. cit. págs. 23-24.

[5] HERKLOTZ, INGO, *Sepulcra e Monumenta del Medioevo*, Roma, Ed. Rari Nantes, 1985, págs. 85-142.

[6] MORALEJO, SERAFÍN, La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España Medieval, *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa 5-12 sett. 1982, Marburgo/Lahn, 1983, págs. 187-203.

[7] ROSENMAN, BARRY CHARLES, *The Royal Tombs at the Monastery of Santes Creus*, Ph. D., University of Minnesota, 1983; FRANCO MATA, ÁNGELA, Arte y Literatura. El monumento sepulcral de Margarita de Brabante. Iconografía y significación de yacentes femeninos reales en la Baja Edad Media, ponencia publicada en las Actas del I Congreso de Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, *Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, págs. 24-44.

[8] Mediados del siglo X con adiciones posteriores.

[9] Término utilizado por San Bernardo, cfr. JOSÉ ANTONIO ÍÑIGUEZ HERRERO, *El Altar Cristiano. II. De Carlomagno al siglo XIII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991, pág. 206.

Las iglesias se convierten en auténticos museos de antigüedades. El poeta romanizado Aurelio Prudencio Clemente (348-410) rememora en su *Cathemerinon* las riquezas de las iglesias y sus ornamentos destacando el brillo y el fulgor. Estos elementos serán una máxima como honra a la Divinidad a lo largo de la Edad Media. Así lo entendió Suger refiriéndose a Saint-Denis (fig. 1). Y a través de lo escrito por Honorio de Autun cobra vida el simbolismo de los objetos y los materiales de que están ejecutados: "Las lámparas encendidas (simbolizan) las buenas obras: el oro son los mártires; la plata, las vírgenes; el cobre, los que refrenan las pasiones; el hierro, los que se someten a sus cónyuges. Las gemas que brillan en la corona son aquéllos que destacan por sus virtudes... La cadena de la que se cuelga la corona es la esperanza mediante la cual la Iglesia es sostenida por encima de las cosas terrenas..."[10]. Godescalco subrayó en un poema que las letras doradas indicaban el esplendor del cielo y la vida eterna[11].

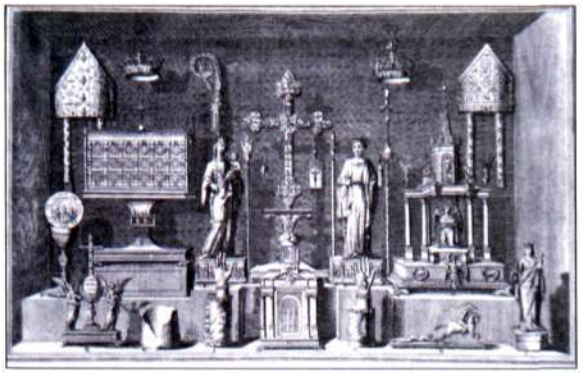


FIGURA 1. GRABADO DEL TESORO DE SAINT-DENIS.

Los más antiguos testimonios literarios se hacen eco de las donaciones de los reyes, y cómo en determinadas fechas donaban diversos objetos, como cruces de oro con reliquias, que se guardaban frecuentemente en lugares denominados *Thesaurus* [plural: *Thesauri*][12], concepto acuñado para la exposición celebrada en Barcelona en 1986[13], como en Colonia se organizó la espléndida muestra *Ornamenta Ecclesiae* (1985)[14]. Los tesoros de las iglesias medievales presentan más o menos el mismo orden que los tesoros de los templos de la antigüedad, aunque las estatuas de los vencedores no tienen el sentido antiguo, sino un sentido religioso cristiano. Las estatuas de los vencedores son ahora los bustos-relicarios y las urnas con los huesos de los mártires. Precisamente es en las iglesias donde el arte de la orfebrería se prodiga con todo su esplendor para dar la mayor magnificencia a sus celebraciones. La más conspicua herencia de la antigüedad son las piedras talladas que se han conservado en los lugares consagrados, una vez purificadas mediante un exorcismo. La famosa gema augustea de Viena deriva directamente del tesoro de Saint Sernin de Tolosa. La grande urna relicario de los tres Reyes Magos del tesoro de la catedral de Colonia, el relicario de Santa Elisabeth en Marburgo, son verdaderos y propios cofres de gemas y joyas de un lujo fabuloso. Uno de los "cálices del Santo Grial"[15] del tesoro imperial de Viena, es en realidad una antigua copa de ágata de grandes dimensiones, y otro tanto se podría decir de los antiguos vasos de cristal y piedras duras que se encontraban en la abadía de Saint-Denis y que actualmente podemos contemplar en el Museo del Louvre. Dicho tesoro, que hemos tenido la fortuna de contemplar en una espléndida exposición en 1991, titulada precisamente ***Le trésor de Saint-Denis***, conserva piezas espectaculares, si bien las más interesantes no son románicas, sino góticas[16]. Es de destacar entre los instrumentos

[10] CHECA Y MORÁN, op. cit. 21-22.

[11] BECKWITH, JOHN, *El arte de la Alta Edad Media. Carolingio. Otónico. Románico*, versión castellana del original inglés, Barcelona, Destino, 1995, pág. 31

[12] CHECA Y MORÁN, op. cit. págs. 15-18.

[13] *Thesaurus. L'Art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*, catálogo de la exposición, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986.

[14] El título completo de la muestra es *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und künstler der Romanik*, dirigida por Anton Legner, director del Schnütgen-Museum, en la Josej-Haubrich-Kunsthalle, Colonia, 1985, 3 vols.

[15] Para el Santo Grial y su leyenda vid. las referencias de JOSÉ JUNGMANN, *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*, versión castellana del original alemán, 2ª ed., Madrid, BAC, 1953, págs. 170-171, nota 96.

[16] *Le trésor de Saint-Denis*, catálogo de la exposición, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991. Vid también GABORIT-CHOPIN, DANIELLE, *Regalia. Les instruments du Sacre des rois de France. Les "honneurs de Charlemagne"*, Paris, Ministère de la Culture et de la communication, 1987.

del sacre, por pertenecer al momento en estudio, la espada de Carlomagno, cuyo pomo se ha datado entre los siglos X y XI, y los gavilanes en el siglo XII, IX-X[17] (fig. 2). Por lo demás, en relación con los antiguos tesoros de los templos, los tesoros de las iglesias presentan de manera más evidente, caracteres que serán propios de las colecciones de arte y de maravillas, tal vez por permanecer fieles al sentido fabuloso del Medioevo, al constante interés, propio de esta época, por la importancia del contenido y más aún por lo maravilloso, lo singular, lo desacostumbrado, lo fuera de lo común.

FIGURA 2 ESPADA DE CARLOMAGNO, SIGLOS IX-XII, MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS.

Uno de los ejemplos más ilustrativos en este sentido era, y parcialmente lo es todavía, el tesoro de San Marcos, que permaneció intacto hasta la caída de la república de Venecia[18]. Fue tras las Cruzadas cuando las maravillas de Oriente vinieron a encontrase en esta iglesia de Occidente. Pero ya antes muchos peregrinos devotos trajeron de sus viajes a Tierra Santa diversos objetos interesantes, como exquisitas manufacturas de hábiles bizantinos y sarracenos junto a rarezas y curiosidades de todo tipo. Todo ello debía de ser sometido al lugar consagrado; de esta manera se encuentran objetos cristianos y paganos mezclados en variopinto desorden, maravillas de la naturaleza y del arte. Todos estos objetos son adaptados a una función litúrgica, como contenedores de reliquias o similares. El colmillo de elefante, una de las más famosas piezas del género, ricamente tallada, actualmente en la catedral de Aquisgrán, es presumiblemente el "olifante" de caza de Carlomagno, regalo de Harum-al-Raschid (766-809)[19]. Es muy probable que estos olifantes hayan sido donados a las iglesias llenos de reliquias, por soldados de regreso de las Cruzadas o por peregrinos. Muchos objetos fueron donados por reyes y nobles, como trofeos de guerras. Las iglesias utilizaban los tesoros para reflexión e instrucción de los fieles. Se llegó incluso a hacerlos accesibles al público en determinadas celebraciones, para lo cual se disponían incluso edificios destinados a tal fin. Conocemos por una xilografía el llamado "balcón de las reliquias" de san Esteban de Viena, destruido en 1792[20].

Los monarcas donaban a las iglesias no sólo objetos de culto; también eran frecuentes las donaciones de objetos profanos. En este sentido, el mencionado emperador Carlomagno poseía entre sus tesoros más preciados tres mesas de metales preciosos, dos de las cuales donó a las iglesias de San Pedro de Roma y a la de Ravena, en tanto la tercera "que excede en mucho a las demás... y que presenta una figuración del mundo entero en forma de tres órbitas con trazos sutiles y pequeños" fue repartida entre sus herederos y la Iglesia.

[17] *Le trésor de Saint-Denis*, cit. págs. 204-206.

[18] Una antigua descripción nos brinda la obra de Meschinello, *La chiesa ducale di San Marco*, Venecia, 1753.

[19] Este mismo califa le había regalado un gran elefante, el único que poseía, llamado Abul Abaz, cfr. VÍCTOR, ANKE, *La vita di Carlomagno*, Aquisgrán, Einhart, 1996, pág. 12

[20] SCHLOSSER, op. cit. págs. 27-35.

Intentar referir los tesoros románicos resulta sumamente laborioso y difícil, por la enorme cantidad de ellos diseminados por templos e iglesias, una gran parte de las cuales poseía el suyo. Muchos se han perdido a consecuencia de los botines de guerras o desperdigado a consecuencia de robos o ventas a anticuarios no demasiado escrupulosos, que a su vez los ofrecían a poderosas instituciones generalmente privadas. Como en tantos otros objetos y éstos en mayor medida, por la belleza, su calidad de joya, y sobre todo la facilidad de transporte, muchos tesoros han ido a parar a museos norteamericanos y es en ellos donde se atesoran joyas preciadas procedentes de los más diversos lugares de Europa. Muchos objetos pueden contemplarse actualmente en las vitrinas de museos, dándonos una idea siquiera pálida de lo que pudieron ser en origen. Sirvan de referencia los nombres de tesoros diseminados en catedrales, iglesias y monasterios para dar fe de su dispersión geográfica en la antigua Europa: catedral de Aquisgrán, catedral de Essen, catedral de Hildesheim, catedral de Speyer, a escasos kilómetros de Lorsch, San Servasio de Maastricht, catedral de Milán, catedral de Monza, San Marcos de Venecia, abadía de Saint-Denis, colegiata de San Isidoro de León[21], catedral de Burgo de Osma, Cámara Santa de la catedral de Oviedo, catedral de Santiago de Compostela, catedral de Zaragoza, catedral de Toledo, catedral de Sevilla, y un largo etcétera.

II. LOS OBJETOS SAGRADOS

Como quiera que es la celebración eucarística el punto focal de los ritos cristianos, a ella hay que referir de manera particular los vasos, ornamentos y libros litúrgicos[22]. El más importante de los vasos sagrados es el cáliz, identificado por San Pablo con la sangre misma de Cristo. Se han emitido diversas hipótesis en torno al cáliz o copa usada en la Última Cena, pero se trata de tradiciones carentes de fiabilidad. Recientemente algunos han pretendido identificarlo con el llamado cáliz de Antioquía, descubierto en 1924, atribuido a los siglos V ó VI. Una sola cosa puede presumirse con mucha probabilidad, y es que el cáliz de la cena sería de vidrio, materia de la que generalmente eran las copas rituales usadas por los judíos en la época de Augusto.

Por los siglos XI y XII comienza a decaer la comunión de los fieles bajo la especie del vino, por lo cual apenas si se usan los cálices de dos asas y ya no se fabrican. Conviene sin embargo recordar por su carácter de excepción, uno bastante rico, de la abadía de Wilten, cerca de Innsbruck, de hacia 1160/1170, hecho para el abad Berthold de Zähringen [1148-1184], príncipe de la Iglesia que acompañaba frecuentemente a Enrique el León[23] (fig. 3). En el pie se disponen

FIGURA 3 CÁLIZ, ABADÍA DE WILTEN, HACIA 1160/70, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA.

[21] No se incluye en el presente contexto. Vid. FRANCO MATA, El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tom. IX, n. 1 y 2, Madrid, 1991, págs. 34-68.

[22] Para la Misa vid. ALCOCER, RAFAEL, *La Santa Misa*, Barcelona, Lumen, 1941; JUNGMANN, JOSÉ, *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*, versión castellana del original alemán, 2ª ed., Madrid, BAC, 1953; RIGHETTI, MARIO, *Historia de la Liturgia*, versión castellana del original italiano, Madrid, BAC, 1955, 2 vols.; THOREY, LIONEL de, *Histoire de la Messe. De Grégoire le Grand à nos jours*, París, Perrin, 1994.

[23] LASKO, PETER, *Ars Sacra 800-1200*, 2ª ed., Nueva York/Londres, 1994, págs. 216-217, fig. 295. Existe versión española, con el título *Arte Sacro* [Sic], Madrid, Catedra.

cinco escenas desde la Creación a la Serpiente en pequeños medallones, el nudo con los cuatro ríos del paraíso entre ramajes enrollados y las cuatro virtudes cardinales bajo arcos. La copa recoge nada menos que dieciocho escenas del Nuevo Testamento, desde la Anunciación pasando por escenas pasionales hasta la Ascensión. Se trata de establecer una relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento a través de la celebración litúrgica a lo largo del año. Se halla en el Kunsthistorisches Museum de Viena, como el procedente de la abadía de San Pedro de Salzburgo, de hacia 1160-1180. Este último es también de dos asas y el nudo de cristal de roca. Las escenas veterotestamentarias se completan con la Última Cena de la patena[24].

El renacimiento del culto en el año 1000 influyó en la normativa de los vasos sagrados. Los sínodos determinan cuál debe de ser la materia, prohibiéndose la madera, el vidrio, el cobre (que se oxida fácilmente) y el cuerno; se tolera el estaño, pero se recomiendan sobre todo los metales nobles, que se convierten en uso común, juntamente con el cobre dorado, particularmente preferido en el arte limosino. El arte hace del cáliz, con toda justicia, por su protagonismo en el culto eucarístico, objeto de una elaboración técnica más perfecta y cuidada, derrochando fantasía y esplendidez en su estructura y ornamentación. En Italia prevalece una forma de cáliz de copa semiesférica, muy ancha, poco profunda, con pie circular de gran diámetro, nudo simple de bastante relieve y decoración no muy rica, que evoluciona hacia formas más esbeltas, que preludian el gótico. Sirva de ejemplo característico de la estructura antedicha el cáliz de San Francesco, el tesoro de la basílica de Asís[25], que no difiere particularmente del lisboeta, del Museu Nacional de Arte Antiga, procedente del monasterio de Alcobaça. Este cenobio contó con tres cálices contemporáneos, uno de los cuales fue donación de la reina Dulce, esposa de Sancho I. El pie es cónico, la copa lisa y el nudo de gajos, separados por cordones de perlas[26]. Cáliz del mismo tipo es el de la catedral de Canterbury, como la patena, de hacia 1160, lo que prueba que dicha tipología estaba más extendida de lo que se ha venido afirmando.[27]

En el resto de Europa predomina el tipo de cáliz de copa semicircular bastante alta, y el nudo y pie ricamente adornados con trabajos de talla o nielados. El cáliz del tesoro de la catedral de Trzemeszno, de hacia 1170, es nielado en la copa y pie y repujado en el nudo. El programa iconográfico repite parcialmente el de Wilten, pero se presta más énfasis al milagro eucarístico. Se suprimen las escenas del Nuevo Testamento, salvo la Crucifixión a la que se asocian la Sinagoga y la Iglesia, y se añaden las Bienaventuranzas[28]. Righetti adscribe a este tipo el cáliz de Pelagio, en el Museo del Louvre, el cual, curiosamente procede de tierra leonesa[29]. De hacia 1180, con aditamentos del siglo XIV es el cáliz de plata dorada, en el tesoro de San Pedro en Fritzlar[30]. En torno a la copa corren arcadas con los doce apóstoles, portadores de libros y filacterias. Estas formas típicamente románicas perviven durante el siglo XIII, como lo demuestra el hermoso cáliz de los Santos Apóstoles de Colonia, de hacia 1230, el cual forma juego con una patena decorada con el Pantocrator rodeado del Tetramorfos[31].

El plato o patena (*de patere*) era, junto con el cáliz, un utensilio esencial en el banquete, que

---

[24] *Kunsthistorisches Museum Vienna. Guide to de Collections*, Viena, Christian Brandtätter, 1988, págs. 127-128.

[25] TOESCA, PIETRO, *Il Medioevo*, Turín, Utet, 1965, II, pág. 1148, fig. 810.

[26] *Portugal en el Medievo. De los monasterios a la monarquía*, catálogo de la exposición, Madrid, Banco Central Hispano, 1992, pág. 1328, n. 43.

[27] *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftienth Anniversary*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pág. 202, fig. 38.

[28] *Ars Sacra*, pág. 217, fig. 296.

[29] FRANCO MATA, ÁNGELA, Arte 1200. Cáliz y patena del Abad Pelagio, Filandón, *Diario de León*, domingo, 19 de febrero de 1989, pág. 15; FAVREAU, ROBERT, Les inscriptions du calice et de la patène de l'abbé Pélage au Louvre, *Académie des Inscriptions & Belles Lettres, comptes rendues* 1993, 1993, págs. 30-48.

[30] *Ars Sacra*, pág. 224-225, fig. 307.

[31] *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 281.

servía para poner el pan o las viandas. Los evangelistas, en el relato de la última cena, mencionan la paropsis o *catinum*, que Jesús tenía delante de sí sobre la mesa. La patena es generalmente de forma circular, de fondo cóncavo o plano. Suele tener representada una cruz o la figura del Cordero o una mano nimbada, símbolo de la Divinidad, o la efigie de Cristo bendiciendo. A veces se acompaña de alguna inscripción referente a la Eucaristía. No faltan las patenas con la superficie modelada en forma de medallones, tal vez guardando relación con la costumbre mozárabe de agrupar las oblatas sobre la patena en determinada forma simbólica, como es el caso de la que acompaña al cáliz de Pelagio, ya indicado, o la conservada en el monasterio de Silos. Las dimensiones de las patenas se fueron reduciendo paulatinamente al cesar el rito del ofertorio popular y extenderse el empleo de las planchas para fabricar las hostias. Del mismo modo que existieron las cánulas[32] (*cannula, fistula, calamus*) para que los fieles sorbieran cómodamente el vino del cáliz, también conocemos la existencia de pinzas que el celebrante usaba para tomar la hostia consagrada y distribuir a los fieles.

El *flabellum* o abanico se introdujo en función del cáliz, con el fin de alejar de él los insectos, sobre todo las moscas durante el tiempo estival; de ahí también su denominación de *muscatorium*. De este utensilio ya hablan las Constituciones apostólicas, que nombran a dos diáconos para que agiten a ambos lados del altar flabelos de papel o de plumas de pavo real. En la Edad Media, en Roma y todo el Occidente, el *flabellum* se utilizaba durante la misa desde la secreta hasta el final del canon. Así lo atestigua Guillermo Durand, en el siglo XIII, pero más tarde al cesar la comunión bajo la especie de vino, cayó en desuso, permaneciendo sólo con carácter testimonial en el cortejo de honor del Romano Pontífice. Ejemplar espléndido es el conservado en el Museo del Bargello, de Florencia, del círculo de Carlos el Calvo, obra del siglo IX, conservado en la abadía de Tournus hasta finales de 1700[33], el del Metropolitan Museum de Nueva York, de hacia 1180 (fig. 4), similar al conservado en el Museo del Ermitage, procedente de Colonia[34]. Carácter algo diferente es el del tesoro de la catedral de Hildesheim, de hacia 1110/30 II, distribuido en cuatro cuadrantes calados generados de los espacios de los brazos de una cruz griega decorada con cabujones.

FIGURA 4. FLABELLUM, HACIA 1180, METROPOLITAN MUSEUM, NUEVA YORK.

La ***píxide*** —por otros nombres ***copón o ciborio***— tiene como destino el guardar las hostias consagradas. Aunque su origen se remonta a la primerísima época cristiana, el uso litúrgico de los diversos tiempos les ha ido dando nombres distintos y adoptado formas diferentes.

[32] Hugo I, obispo de Chartres, impone una serie de mandatos, que recoge Guido I, quinto Prior General de la Cartuja Mayor, en las Costumbres de los Cartujos (cap. IX): No tenemos en la iglesia ornamentos de oro ni de plata, excepto el cáliz y la cánula con que se sume la Sangre del Señor..., cfr. ÍÑIGUEZ, *El altar cristiano*, II, cit. pág. 213..

[33] GABORIT-CHOPIN, DANIELLE, *Flabellum du Tournus. Museo Nazionale del Bargello*, Florencia, Museo Nazionale del Bargello, 1988; *Avori medievali. Museo Nazionale del Bargello*, Florencia, Museo Nazionale del Bargello, 1988, págs. 38-42.

[34] *Ornamenta Ecclesiae*, cit. pág. 470.

Durante la época románica las había de distintas dimensiones, aunque proliferaron las pequeñas de cobre esmaltado, sin pie, salidas de los talleres limosinos que inundaron toda Europa. Éstas tenían estructura cilíndrica en el cuerpo y remate cónico, tipo al que corresponde el ejemplar del Schnütgen Museum, de Colonia, de comienzos del siglo XIII[36], contemporáneo del navarro de la iglesia de Esparza de Galar[37]. También existen copones con pie, como el esbelto ejemplar del Museo Arqueológico Nacional, del primer cuarto del siglo XIII[38] (fig. 5). Resultaría tedioso mencionar la larga serie de ejemplares, que ya hizo Marie Madeleine Gauthier (+) en uno de sus últimos libros memorables, el primero de una serie de cinco ***Émaux méridionaux. Catalogue international L'oeuvre de* Limoges. 1. L'époque romane**[39]. Ejemplares de grandes dimensiones se conservan en Inglaterra, como el magnífico de Warwick, de hacia 1150-1175, actualmente en el Victoria and Albert Museum (fig. 6). Una serie de medallones acogen escenas del Antiguo Testamento y se completa la decoración con motivos vegetales muy elegantes[40]. Ejemplar similar es el del tesoro de St. Maurice d'Agaune, de estilo de transición. Obra de hacia 1200, muestra escenas dedicadas a la infancia de Cristo, y probablemente tres Virtudes[41].

FIGURA 5. COPÓN, LIMOGES, COMIENZOS DEL SIGLO XIII, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID

FIGURA 6. PÍXIDE DE WARWICK, HACIA 1150-1175. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES

Eventualmente se usaba otro receptáculo para guardar las hostias consagradas: la paloma eucarística, de metal, que se abría por arriba mediante una tapa provista de gozne. Se colocaba sobre un plato, y cubierta con un velo, se suspendía del techo del ciborio —acepción que también designa la cubierta del altar— o baldaquino o delante del altar por medio de una pequeña ménsula de hierro[42]. Los talleres de Limoges llevaron a cabo multitud de ejemplares de calidad desigual. Espléndido es el conservado en el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, si-

[35] *Ars Sacra*, págs. 205-6, fig. 281. Figuró en la exposición *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo, vol. I, pág. 466.

[36] Figuró en la exposición *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit. I, pág. 457.

[37] Exposición *Orfebrería de Navarra. 1. Edad Media*, Madrid, Caja de Ahorros de Navarra, 1986, Pamplona, pág. 19.

[38] Figuró en la exposición *Marfiles y esmaltes medievales y renacentistas en España*, celebrada en Aquisgrán, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura/Afinsa, 1997, catálalogo, pág. 23.

[39] París, CNRS, 1987.

[40] *Ars Sacra*, pág. 257, fig. 355.

[41] *Ars Sacra*, pág. 258, fig. 359.

[42] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 516-520.

milar al ejemplar del Museo de la catedral de Salzurgo[43].

El altar cristiano. La misa es el centro del culto de la Iglesia y el Altar, el eje alrededor del cual gira toda su liturgia. Por ello, la Iglesia tributa al altar honores soberanos, como a símbolo de Cristo e imagen del altar celeste, que tiene su reflejo en el arte. El altar ha recibido numerosos estudios por parte de investigadores, entre los que pueden servir de ejemplos nombres como Cabrol y Leclerq[44], J. Braum[45], Righetti[46], y más recientemente José Antonio Iñiguez, éste último con un considerable aporte documental y gráfico[47]. Dejando aparte el altar primitivo, conviene advertir que a partir de Constantino se construyen altares fijos, de piedra, mármol o metales preciosos, con reliquias de los mártires. Posteriormente se amplía el uso de reliquias a santos confesores, vírgenes o relacionadas con la Virgen o Cristo. Es a partir de fines del siglo IX cuando por prescripción de la **Admonitio synodalis** *deben tenerse sobre el altar las urnas (capsae) con las reliquias de los santos, el evangeliario y la píxide con el cuerpo del Señor para los enfermos; las demás cosas se guardarán en lugar a propósito*"[48]. Ello generó una profunda transformación en la estructura externa del altar. Hay que tener en cuenta el sentimiento que se desarrolla en toda Europa con relación al culto de las reliquias, que hacían de ellas centro de peregrinaciones. Los cuerpos de los santos son extraídos de las criptas y de debajo de los altares, donde descansaban hasta entonces. Pero no todas las iglesias podían disfrutar del honor de poseer reliquias insignes. Para suplirlas de alguna manera, se introducen, a fines del siglo XI[49], los llamados retablos (retro-tabula), es decir pequeños cuadros rectangulares, de escasa altura, esculpidos en piedra o metal, pintados sobre tabla o recamados sobre tela, representando la efigie de Cristo, de la Virgen o de santos o escenas de su vida. Se colocaban en la parte posterior de la mesa de los altares adosados a los muros de las naves laterales con el fin de fomentar la piedad del celebrante y de los fieles. Los retablos románicos resultan muy modestos al lado de los espléndidos ejemplares góticos, aunque no faltan algunas excepciones, sobre todo en el norte de Europa.

Su especial importancia en el culto ha generado un gran interés por la suntuosidad y el esplendor. El frente se decora frecuentemente con materiales más o menos nobles, a veces con oro, como es el caso del frontal de la catedral de Aquisgrán, del 1002[50], que Beckwith lo considera anuncio del arte románico, como el *capolavoro* de la serie, el antipendio de Basilea (fig. 7). Presidido por Cristo entronizado con la Virgen y San Miguel a uno y otro lado y los símbolos de los evangelistas inscritos en medallones, está dedicado a la Pasión, cada una de cuyas escenas se representa con especial viveza y movimiento. El antipendio de Basilea, de

FIGURA 7. ANTIPENDIO, 1019, CATEDRAL DE BASILEA.

[43] Figuró en la exposición *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit. I, pág. 457.

[44] *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, París, 1922.

[45] *Der christliche Altar in seiner geschichtligen Entwicklung*, Munich, 1924.

[46] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 451-475; JUNGMANN, op. cit. págs. 334-339.

[47] *El Altar Cristiano*, Pamplona, Universidad de Navarra, vol. I, 1978; vol. II, 1991.

[48] RIGHETTI, op. cit. págs. 467-468; Jungmann, op. cit. págs. 339-340; ÍÑIGUEZ, op. cit. págs. 105-107.

[49] ÍÑIGUEZ, op. cit. pág. 148, adelanta su origen al siglo X.

[50] MÜLLER, OTTO, *Der aachener Domschatz*, Königstein im Taunus, s.a., pág. 18.

hacia 1019, es de oro y fue regalo a la catedral del emperador Enrique II y su esposa Cunegunda[51].

El autor de la obra toma los ingredientes de los estilos carolingio y otónico, combinándolos para producir algo más compacto y monumental[53]. De bronce dorado es el frontal de altar y retablo de Lisbjerg, de hacia 1140, con un Crucifijo en la parte superior de hacia 1100. Su dependencia estilística de Reims ha sido advertida por Lasko. De este material es el frontal y retablo remodelado en 1331, que Nicolás de Verdún realizó como púlpito para el prevoste Wernher, en la iglesia de Klosterneuburg[54].

Uno de los ejemplares más hermosos de la orfebrería medieval es indudablemente la *pala d'oro*, de San Marcos de Venecia, obra de esmaltistas venecianos, que supieron imitar magníficamente los trabajos bizantinos. Colocada sobre el altar mayor, las inscripciones del siglo XIV indican que una nueva *pala* había sido compuesta en 1105, que fue renovada en 1209, y finalmente en 1345. A partir de estas noticias, se puede distinguir la parte gótica de los esmaltes que se remontan a las dos primeras remodelaciones. Realizados para una iglesia latina, los esmaltes llevan inscripciones latinas, que forman casi toda la parte inferior: Cristo entre los evangelistas, apóstoles y profetas, las historias de la vida del Redentor y el santo patrono. Para una iglesia griega los esmaltes del coronamiento repiten, con epígrafes griegos, algunas de las escenas de Cristo, y otros, ángeles, profetas, con cartelas griegas, la figura de una emperatriz, Irene. Estas últimas partes tal vez sean un añadido a la segunda remodelación. Parece que hayan sido donación de Juan Commeno (1118-1143) y la emperatriz Irene. Las primeras en cambio, debieron pertenecer a la pala compuesta para la iglesia en 1105[55]. Si bien los ejemplares más conspicuos se hallan generalmente más allá de nuestras fronteras, en Santiago de Compostela existió un altar esplendoroso con el correspondiente ciborio, cuyo estudio debemos el prof. Serafín Moralejo[56].

En el siglo XII adquirió gran importancia el propiciatorio, cuya estructura podemos aventurar a través de la miniatura del Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo[57]. Se trata, sin embargo, de una pieza litúrgica de difícil interpretación. Consiste en un rectángulo metálico de material rico, que se colocaba sobre el altar e incluso sobre los manteles y en ocasiones para celebrar la misa. En los testimonios literarios se le asocia con el Antiguo Testamento y el Arca de la Alianza. Su riqueza de materiales justifica el que no haya llegado a nosotros ningún ejemplar completo[58].

El altar portátil surgió a consecuencia de las exigencias prácticas de la vida misionera, sobre las cuales pudiera celebrarse la misa durante los viajes (*altaria portatilia, gestatoria, itineraria, tabula itineraria*). La primera noticia se remonta al año 511 y el ejemplar más antiguo parece que es la mesa de encina hallada en el sepulcro de San Cutberto (+ 687), en Durban (Irlanda). Los ***altares portátiles*** llegados a nosotros son prácticamente todos del periodo románico, cayendo en desuso en el siglo XIV, en que son sustituidos por las actuales aras o aras portátiles[59]. Se conservan bastantes altares portátiles, más o menos lujosos, correspondiendo al siglo IX uno de los más excelsos, dedicado a San Andrés, en la catedral de Tréveris[60]. Íñiguez establece dos tipos: la simple losa de piedra encerrada en un marco metálico, y la de forma de arqueta en una sola pieza. De hecho esta estructura es la más

[51] BECKWITH, op. cit. págs. 144-145, fig. 133.

[52] BECKWITH, op. cit. págs. 144-145.

[53] *Ars Sacra*, pág. 178, fig. 245.

[54] *Ars Sacra*, págs. 260-261, fig. 361.

[55] TOESCA, PIETRO, *Il Medidoevo* II, at. pág. 1153.

[56] MORALEJO, SERAFÍN, Ars Sacra et la sculpture romane monumental: le trésor et le chantier de Compostelle, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI, 1980, págs. 189-238; Id. Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, 1982, págs. 285-310.

[57] ÍÑIGUEZ, op. cit. dibujo en pág. 239.

[58] ÍÑIGUEZ, op. cit. págs. 233-234; 342-343.

[59] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 474-475.

[60] ÍÑIGUEZ, op. cit. pág. 154.

frecuente[61]. Se componen de una cara lisa de mármol o piedra, encuadrada dentro de un marco ancho y grueso de madera, guarnecido a su vez por un amplio borde de plata, que deja ver solamente la parte anterior de la piedra. Ésta, que constituía el altar propiamente dicho, era de pórfido o de ónix, de cristal de roca y eventualmente de pizarra. Las reliquias se introducían entre la piedra y el armazón.

Modalidad del segundo tipo es la que adopta estructura de mesa, que monta sobre patas con cabeza de animal, característica del siglo XII[62]. Tanto la base inferior como la superior sobresalen del cuerpo vertical intermedio, generalmente figurado con personajes inscritos individualmente en rectángulos. Alrededor de la piedra central, frecuentemente de pórfido, suele agruparse el apostolado bajo arcos de medio punto y escenas evangélicas, relativas a la Pasión, Resurrección y Ascensión, además de la Trinidad, todo ello esmaltado. A esta descripción responde el altar de San Mauricio, fabricado en Colonia, en torno a 1160, conservado en San Servatio de Siegburg[63] (fig. 8), y una serie de ejemplares alemanes contemporáneos, como el de San Gregorio, de hacia 1180, en la misma iglesia que el anterior[64], el del Museo Diocesano de Bamberg[65], otro en el Kunstgewerbemuseum de Berlín[66]. Pieza sobresaliente es el altar de plata nielado de San Kilian y San Liborio, encargado a Roger de Helmarshausen por el obispo Heinrich von Wel (1085-1127) para la catedral de Padeborn hacia el año 1100. Este artista parece ser el inventor, pudiéramos decir, del ropaje de "pliegue húmedo", que adquirirá carta de naturaleza en Inglaterra a mediados del siglo XII. Las figuras del altar presentan ropajes concebidos de modo abstracto, geométrico[67]. A veces se sustituyen los esmaltes por figurillas de marfil, como en el ejemplar del Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, datado en el tercer cuarto del siglo XII[68].

FIGURA 8. ALTAR PORTÁTIL DE SAN MAURICIO, HACIA 1160, SAN SERVATIO DE SIEGBURG.

Dentro de los accesorios del altar figuran los manteles y corporales, la cruz, los candeleros con las velas, y las flores, las sacras y el atril, como elementos secundarios. El mantel, preceptivamente de lino, que debió de utilizarse ya desde época primitiva, comenzó a multiplicarse en el siglo VII. *Diaconus ponat eum super altare a dextris, proiecto capite altero ad diaconum secundum, et expandatur*, se describe en el I OR[69]. El corporal era cuadrado o rectangular y se doblaba de manera que en su parte delantera contuviese la oblata y la parte posterior pudiese replegarse y cubrir el cáliz *propter custodiam immunditiae*, según expresión de San Anselmo de Cantorbery (+ 1109). En la Edad Media, terminada la misa, se lo colocaba plegado sobre el cáliz, como observa el VI OR, o bien según la prescripción de un concilio de Reims se introducía entre las páginas del sacramentario; estaba prohibido dejarlo sobre el altar. A causa de su contacto directo con la eucaristía, el corporal fue muy apreciado en la Edad Media, más que las mismas reliquias de los santos; se le consideraba dotado de eficacia sobrehumana contra todas las enfermedades y sobre todo contra los incendios. Por dicha razón se solía colocar el corporal como reliquia en la consagración de los

[61] Op. cit. pág. 154. Para los siglos XI y XII, vid. págs. 192-195.

[62] ÍÑIGUEZ, op. cit. págs. 233-237.

[63] *Ars Sacra*, pág. 226, fig. 309; *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 405.

[64] *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 405-407.

[65] *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 408.

[66] *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 408-409.

[67] BECKWITH, op. cit. págs. 174-175, fig. 166.

[68] *Ornamenta Ecclesiae*, II, págs. 409-410.

[69] RIGHETTI, op. cit. I. págs. 485-486.

altares[70]. Desgraciadamente su carácter perecedero ha impedido que llegaran a nosotros ejemplares de dichos objetos.

La cruz es el símbolo del cristianismo por excelencia, y preside todos los templos, con o sin Crucificado. Rabano Mauro, discípulo de Alcuino, escribió un *Liber de laudibus sanctae crucis*[71]. En Occidente la cruz como insignia litúrgica aparece por primera vez en el fastuoso ceremonial de las procesiones estacionales (letanías). Cuando Carlomagno fue coronado emperador, regaló al papa una riquísima cruz procesional *quam almificus Pontifex in letania praecedere constituit, secundum petitionem ipsius piissimi imperatoris*. La cruz procesional debía de ser fácilmente desmontada en dos partes, el asta y la cruz propiamente dicha. Esta última, acoplándola a un soporte a propósito, podía ser colocada fácilmente sobre la mesa del altar. Es así como la cruz procesional pasó a ser la cruz de altar.

La primera cruz encima de un altar parece que se halla en una miniatura del siglo XI y su asociación a dos candelabros es anterior al siglo XIII, como se deduce de la referencia de Inocencio III (+ 1216): *Inter duo candelabra in altari Crux collocatur media*. La cruz debía de ser retirada del altar después de las celebraciones. En el **Ceremonial de los obispos** se aconseja que en las fiestas principales el Crucifijo sea de oro o de plata, mientras que en los días ordinarios podía ser de cobre dorado[72], material muy usado de talleres de Limoges.

Ejemplares otónicos, como la cruz de oro y piedras preciosas y la figura de Cristo de marfil, de Tréveris, actualmente en el tesoro de Maastricht, preludian el románico, a pesar de su temprana ejecución de hacia el 977 al 993. "La articulación de la forma y la sensación de estructura ósea bajo la carne, el peso inerte del Cristo muerto, de patetismo de la muerte, se alejan de las copias idealizadas y en ocasiones deslabazadas de modelos anteriores y apuntan ya al sorprendente "realismo" de Rainiero de Huy y Nicolás de Verdum", afirma Beckwith[73]. El mundo románico está plagado de cruces de los materiales más variados, oro, plata, cristal de roca, marfil. Las iglesias europeas conservan ejemplares esplendorosos, de los que consigno algunos.

Magnífico es el ejemplar de la cruz inglesa de hacia 1100/30, en el Metropolitan Museum de Nueva York, que como la cruz de D. Fernando y Dña. Sancha, presenta un programa iconográfico de carácter global, propio del arte románico. De

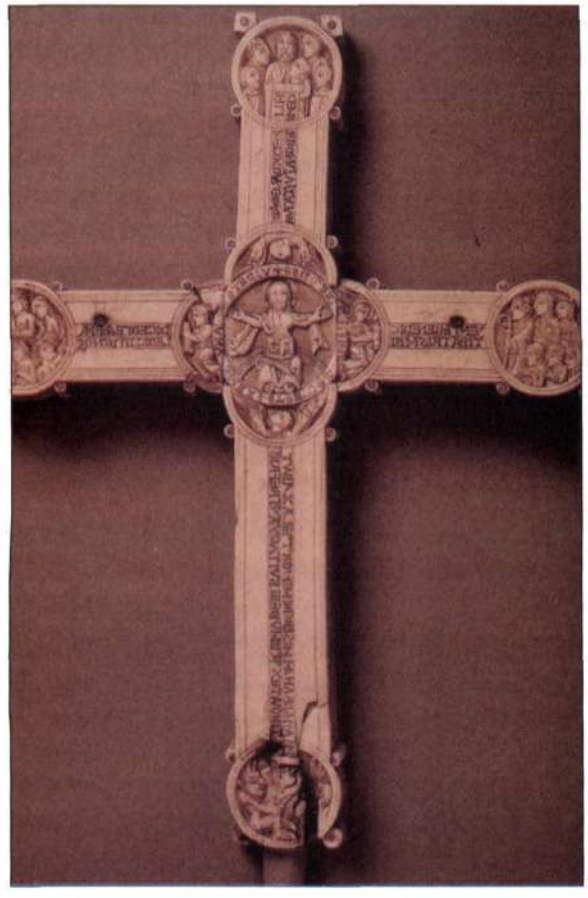


FIGURA 9. CRUZ DE GUNILDE, ANTES DE 1076, MUSEO DE COPENHAGEN

marfil, como la cruz de Gunilde, prácticamente contemporánea de la de D. Fernando, ostenta como ella un programa iconográfico global rela-

[70] RIGHETTI, op. cit. I. págs. 486-487; Jungmann, op. cit. pág. 180.

[71] BECKWITH, op. cit. pág. 62, nota 56.

[72] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 488-492.

[73] BECKWITH, op. cit. págs. 149-150, fig. 140

FIGURA 10. CRUZ DE OVIEDO, S. XII. CÁMARA SANTA, CATEDRAL DE OVIEDO.

tivo a la historia de la salvación (fig. 9). Un siglo posterior es la cruz de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo (fig. 10). La cruz de plata de Monjardín es un ejemplo de orfebrería local en Navarra, de hacia 1200[74]. Creo conveniente destacar por encima de la calidad artística, la expresividad y dramatismo del rostro de Cristo, lo que le sitúa entre los precedentes del tipo doloroso que dominará en el siglo XIV.

Los candelabros que hasta el siglo XI, se dejaban en el suelo, a partir de la primera mitad, se comienzan a colocar sobre el altar. Así se ven en un fresco de la basílica de San Clemente de Roma. A fines del siglo XII, Inocencio III afirma explícitamente: *In cornibus altaris duo sunt constituta condelabra, quae, mediante Cruce, faculas ferunt accensas*, práctica que no debió de generalizarse hasta más tarde. En cuanto al número de ellos sobre el altar, varía con relación a las fiestas. Las **Consuetudines** de Farfa (s. XI) ordenan que delante del altar se enciendan siete velas en las fiestas de Santo Tomás y la Circuncisión, doce para Navidad y Epifanía, doce en Pascua, con diez más detrás del altar, norma que difiere de otras **Consuetudines**[75]. El arte románico nos ha dejado muestras de candeleros y candelabros. Limoges vuelve a ser de nuevo un punto de referencia obligado para conocer las tipologías más frecuentes de este objeto. Ejemplar paradigmático del arte inglés es el candelabro de la catedral de Gloucester, de hacia 1107/13, actualmente en el Victoria and Albert Museum (fig. 11). En su estructura básica recuerda a las obras de Bernardo de Hildesheim de comienzos del siglo XI, pero la técnica más elaborada conecta más con la tradición anglosajona. El calado de la pieza es un prodigio de elegancia y dominio de la técnica[76]. El candelabro de siete brazos de Braunschweig, (Baja Sajonia), es un ejemplar de sencilla elegancia, de hacia 1170-90[77].

FIGURA 11. CANDELABRO, HACIA 1107-1113, CATEDRAL DE GLOUCESTER, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES.

En el marco litúrgico de las artes del metal conviene recordar por lo que ha supuesto de creatividad la pila bautismal de Rainiero de Huy, encargada por el abad Hellinus (1107-1118), para la iglesia de Notre-Dame-les-Donts, actualmente en la iglesia de St. Barthelemy, realizada con toda seguridad antes de la muerte del abad. Se trata de una obra primorosa y clásica en su forma. Las escenas están representadas con un naturalismo de forma y ropaje, con una percepción del desnudo, sutileza de los gestos y posturas que se adelanta a lo contemporáneo en Europa. El autor aparece mencionado como orfebre (aurifaber) en un documento de 1125 y se cree que murió hacia 1150. Montada sobre doce toros, aluden a los doce apóstoles como expandidores del Evangelio[78]. Posterior, de hacia 1225, es la pila de Hildesheim, más barroca de composición e iconografía[79].

[74] *Orfebrería de Navarra...*, cit. págs. 20-22.

[75] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 494-495. Vid. también JUNGMANN, op. cit. págs. 354-355.

[76] *Ars Sacra*, cit. pág. 147.

[77] *El Románico. Arquitectura. Escultura. Pintura, versión castellana*, Colonia, Könemann, 1996, pág. 355.

[78] BECKWITH, op. cit. págs. 177-178.

[79] *El Románico...*, cit. pág. 355, fig. pág. 357

El descubrimiento de la **Vera Cruz** por Santa Elena significó el inicio del culto a las reliquias, que se prodigaron de tal manera que Voltaire manifestó ironicamente que si se unieran todos los fragmentos de la Vera Cruz, resultaría un bosque. La larga Edad Media está plagada de reliquias de la Vera Cruz, colocadas en relicarios de variada estructura, dípticos, trípticos, cruces. Remito al lector interesado a los dos espléndidos trabajos de A. Frolow, *La reliquie de la Vraie Croix y Reliquaires de la Vraie Croix*[80]. Doy indicación de varios de ellos, orgullo de multitud de iglesias europeas, varios de los cuales han emigrado a Estados Unidos. Éste es el caso del altar portátil de Stavelot, actualmente en la Morgan Library de Nueva York. Realizado con objeto de albergar dos pequeños relicarios bizantinos de la Vera Cruz, que Wibald de Stavelot lo recibió posiblemente como obsequio del emperador Manuel (1143-1180) durante su primera misión diplomática en 1154 (fig. 12). El ciclo narrativo presentado en las alas, atribuido

FIGURA 12. TRÍPTICO STAVELOT, S. XII. MORGAN LIBRARY, NUEVA YORK

a Godefroi de Claire y basado en iconografía bizantina, se reinterpreta conforme a una mezcla característica del Mosa, que indica que el artista, además de conocer la obra de Rainiero de Huy, había estudiado en Roma y reunido todas esas influencias en un estilo libre y cursivo[81]. Otros trípticos mosanos son el de Stavelot, actualmente en Bruselas, y el de las Torres de Alton, en el Victoria and Albert Museum, de Londres.

El culto a las reliquias de los mártires ha sido puesto en relación con el desarrollo arquitectónico de las iglesias occidentales por parte de André Grabar[82]. Para la consagración de los altares se precisaban reliquias, que se introducían hasta época reciente en un receptáculo ad hoc. Este carácter de sacralidad traspasó los límites de los altares, desarrollándose un tráfico de las mismas a lo largo del Medioevo verdaderamente incontrolado en ocasiones. Se prodigó su culto y generó peregrinaciones, tema al que dedicó su espléndida investigación Marie Madeleine Gauthier *Les routes de la Foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*[83]. Se trata del estudio de los relicarios en el marco de las peregrinaciones, las tres mayores Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela, y otras menores, muchas de las cuales surgieron a lo largo del Camino de Santiago. Tal es el caso de San Millán de la Cogolla, generando pingües ingresos al monasterio.

El cuerpo o parte de un cuerpo de un santo se denominan reliquias primarias. Las reliquias secundarias son los objetos que han estado en contacto con el cuerpo de un santo[84]. Los relicarios pueden adoptar formas muy variadas. Es frecuente la estructura arquitectónica, con la cubierta a dos aguas, cuyas dimensiones varían desde los grandes, que sobrepasan el metro de

[80] *La reliquie de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, París, Institut Français d'Études Byzantins, 1961; Id. *Les reliquaires de la Vraie Croix*, París, Institut Français d'Études Byzantins, 1965.

[81] BECKWITH, op. cit. págs. 179-180; *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, Nueva York, Pierpont Mogan Library, 1980.

[82] *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, París, 1946, I,; Id. Saint-Front de Périgueux et le chevetmartyrium, *Miscellanea Guillaume de Jephanion, Orientalia, Christiana Periodica*, XIII, 1947, pág. 501 y sitgs; DESHOULIERES, F., Les cryptes en France et l'influence du culte des reliques sur l'architecture religieuse, *Mélanges à la mémoire de Fr. Martroye*, París, 1940, pág. 213 y sigts.

[83] Friburgo, Office du livre, 1983.

[84] *Le petite Guide...*, cit. pág. 13.

longitud, como el de la catedral de Aquisgrán, el de San Albino, de Colonia, de hacia 1186, en el tesoro de San Pantaleón[85], hasta los de reducido tamaño, muy en boga por los talleres limosinos. Algunos santos devinieron muy populares, como Santa Valeria y Santo Tomás Becket. La investigadora antedicha, la conocedora más conspicua del arte limosino, ha contabilizado más de veinte arquetas dedicadas a la vida de Santa Valeria, contada a partir de fuentes textuales. Un hermoso ejemplar, de hacia 1170-1172, se conserva en el British Museum de Londres[86] (fig. 13).

FIGURA 13. RELICARIO DE SANTA VALERIA (DETALLE), LIMOGES, HACIA 1170-1172, BRITISH MUSEUM, LONDRES

Pieza maestra de la orfebrería alemana es el relicario de los Reyes Magos, de la catedral de Colonia, que afecta la estructura arquitectónica a doble vertiente, con doble cubierta (hacia 1181-1230) (fig. 14). Existen los que tienen estructura en cúpula, como el de hacia 1170/80, del Hessisches Landesmuseum de Darmastad[87]. Los ejemplares de los Staatliche Museen, de Berlín, y Victoria and Albert, de Londres, asocian la estructura de planta de cruz griega, en cuyo centro se dispone la cúpula[88]. Forma de sarcófago ravenense tiene el de San Eterio, de hacia 1170, de bronce dorado, gemas y esmaltes, en Santa Úrsula de Colonia[89] (fig. 15).

[85] *Ornamenta Ecclesiae*, II, págs. 302-303.

[86] Reproducido en *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pág. 151, fig. 3.

[87] *Ars Sacra*, fig. 313.

[88] *Ars Sacra*, fig. 323, 324.

[89] *Ars Sacra*, fig. 322; Ornamenta Ecclesiae, II, pág. 350.

FIGURA 14. RELICARIO DE LOS REYES MAGOS, CATEDRAL DE COLONIA.

La superficie de los relicarios, sobre todo cuando son de grandes dimensiones, ha propiciado un amplio desarrollo iconográfico y ha sido precisamente este objeto cultual el que ha desarrollado un programa iconográfico de larga tradición a lo largo de la Edad Media: el doble Credo, cuya primera manifestación en el marco de la imagen surgió en la región del Mosa. Se

FIGURA 15. RELICARIO DE SAN ETERIO, HACIA 1170, SANTA ÚRSULA, COLONIA

FIGURA 16. RELICARIO DE SAN HERIBERTO, HACIA 1160-1170, SAN HERIBERTO, COLONIA.

trata del relicario de San Heriberto, en la iglesia de su nombre en Colonia[90] (fig. 16). Obra de hacia 1160/70, desarrolla este tema, donde cada profeta y cada apóstol es portador de la respectiva filacteria concerniente al Credo. Poco después pasa al terreno de la escultura, encontrándose los primeros ejemplos en el propio siglo XII. Justifica evidentemente su temprana incorporación en el terreno del arte el hecho de que Enrique II, con motivo de su coronación en 1014, sugiriese al papa la conveniencia de cantar también en Roma el Credo en la misa, como era ya costumbre antigua en su imperio[91]. La razón de incluir el Credo en el culto se halla en las controversias sostenidas en Oriente contra la herejía; se compone en su mayor parte de afirmaciones dogmáticas sencillas y sobrias[92].

Para ciertos relicarios la forma exterior indica la naturaleza del contenido; por eso son llamados relicarios parlantes[93]. Hay relicarios con forma de pie, de los que conocemos ejemplares anteriores al arte románico, como el relicario otoniano de San Andrés Sandal, de hacia 977-993, asociado a un altar portátil. Se encuentra en el tesoro de la catedral de Treveris[94]. Otros adoptan forma de brazo derecho[95], como el ejemplar denominado de los "Apóstoles", de hacia 1185/95, en el Museo de Cleveland, y el de San Lorenzo (1170/80), en los Staatliche Museen, de Berlín. El de San Gereón de Colonia, ya de 1220-1230, se revela conservador en cuanto a estilo y estructura[96], como el de San Cuniverto, del que se ha perdido la mano[97]. Otros figu-

[90] *Ornamenta Ecclesie*, II, pág. 314-323.

[91] JUNGMANN, JOSÉ A., *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*, versión castellana del original alemán, 2° ed., Madrid, BAC, 1953, pág. 141.

[92] JUNGMANN, op. cit. págs. 178, 584-599.

[93] *Le petite Guide*..., cit. pág. 13. También alude a este tipo sin denominarlo Íñiguez, op. cit. pág. 144.

[94] *Ars Sacra*, pág. 96, fig. 132; BECKWITH, op. cit. fig. 121.

[95] *Ars Sacra*, figs. 292-293.

[96] *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 242. Sus restos fueron trasladados en procesión y "colocadas las santas reliquias en sus cofres sobre el altar, en medio del monasterio, comenzó la misa de aquella santa legión de mártires", cfr. Íñiguez, op. cit. pág. 256.

[97] *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 261.

FIGURA 17. RELICARIO DE SAN OSVALDO, HACIA 1170-1180, CATEDRAL DE HILDESHEIM.

ran la cabeza, como el de San Osvaldo, de hacia 1170/1180, de plata, nielado, en el tesoro de la catedral de Hildesheim[98] (fig. 17), el de la cabeza de San Juan Bautista del monasterio de Cappenberg[99], el de San Alejandro, de 1145, de la abadía de Stavelot, actualmente en los Museos Reales de Bruselas[100], el de San Antonio Abad, en el Museo Diocesano de Colonia, depósito de San Cuniberto[101]. La estatua de oro sobre alma de madera de la Majestad de Sainte-Foy de Conques constituye uno de los primeros ejemplos de estatua relicario, obrada en el siglo IX y transformada en el X por embellecimientos que provenían de los donativos efectuados con ocasión de los milagros obrados por la santa. Esta efigie y otras, numerosas en el centro y sudoeste de Francia, desempeñaron un papel nada desdeñable en los comienzos de la escultura románica[102].

Los *Ornamenta Ecclesiae* son indispensables en la celebración litúrgica. Las celebraciones litúrgicas medievales eran generalmente mucho más ostentosas que las actuales, y cuando las misas eran cantadas, adquirían una extraordinaria solemnidad. Debemos su clasificación de los Ornamentos litúrgicos a M. Righetti, que la establece de la siguiente manera: I. Vestiduras sagradas. 1. Paramentos litúrgicos inferiores: amito, alba, cíngulo, roquete, cota o sobrepelliz. 2. Paramentos superiores litúrgicos: planeta o casulla, dalmática o tunicela, capa pluvial. Accesorios: guantes y sandalias. II. 1. Enseñas litúrgicas: Manipulo, estola, palio, racional. 2. Enseñas menores pontificales: mitra y tiara, báculo pastoral, anillo, cruz pectoral. El oficiante se vestía con los ornamentos, que ya en el siglo VII eran numerosos: linea (nuestra alba), cíngulo, amito, linea dalmatica (tunicela) y maior dalmatica, y finalmente la planeta, es decir, la casulla (en forma de campana, llevada por todos los clérigos, incluso los acólitos. Sirvan de ejemplos indicativos de algunos de dichos ornamentos en la época románica: un amito, alba, cíngulo, manípulo, estola y casulla, que no es frecuente encontrarlos completos, debido a su fragilidad. La Edad Media, muy dada a la alegoría, a veces de manera tan exagerada, que provocó prohibiciones papales en tal sentido, insertó simbolismos en el ámbito de las vestiduras sagradas: el amito simboliza la ocultación de la divinidad de Cristo en su humanidad; el alba (linea), la pureza; la estola, símbolo de la sacrali-

[98] *Ars Sacra*, fig. 294

[99] *Ars Sacra*, fig. 318.

[100] *Ars Sacra*, pág.190, fig. 263.

[101] *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 265.

[102] DURLIAT, MARCEL, *Introducción al arte medieval en Occidente*, versión española del original francés, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 56.

dad[103], obediencia en la pasión; la casulla, también llamada planeta, que adopta la forma de una campana, se identifica con la Iglesia[104]. En el siglo XIII se han visto en las vestiduras símbolos de la pasión de Cristo, interpretación que se encuentra en Guillermo de Melitona[105]. En el Schnütgen Museum de Colonia se conservan un amito, alba, manípulo y una estola, y aunque románicos, son de fecha tan tardía como el siglo XIV[106]. De fines del siglo XI o comienzos del siglo XII es la casulla de San Bernardo, bizantina o del Próximo Oriente, conservada en la iglesia de San Nicolás, de Brauweiler[107]. De la segunda mitad del siglo XI es la media estola procedente de la catedral de Calahorra (La Rioja), conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en la que figuran sendos apóstoles con libros. La obra, de la segunda mitad del siglo XI, afecta tradición bizantina[108] (fig. 18).

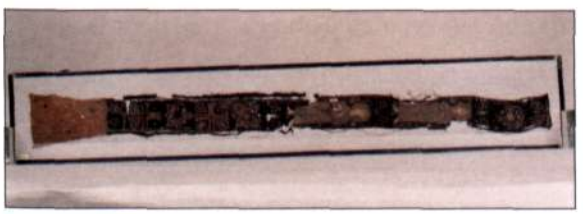


FIGURA 18. ESTOLA, S. XII, CATEDRAL DE CALAHORRA (LA RIOJA), MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID

La acción de vestirse los ornamentos se convirtió desde época carolingia en un verdadero rito, con sus oraciones correspondientes. Era precedido de un lavatorio de manos, acompañado por una oración breve, bien el versículo *Lavabo inter innocentes manus meas* (Sal. 25, 6), que continúa rezándose actualmente en la misa, o la oración *Largire*[109], muy frecuente a partir del siglo XI. Es lógico considerar el interés desplegado en la Edad Media por este rito, pues constituía una característica inherente a la mentalidad de entonces. Ya desde el siglo X se menciona frecuentemente el peine con el que el sacerdote arreglaba los cabellos, que entonces se hacía más necesario por las costumbres medievales del peinado. A ello se hace referencia en el Sacramentario de Ratoldo (+ 986) —*...et pectem ad caput*—. Posteriormente se menciona el peine siempre antes del lavatorio —*deinde pectis crines capitis* indica Honorius Augustodunensis—. Dos misales de Seckau de los siglos XII y XIV contienen una oración especial *ad pectinem*, donde pide a Dios que elimine todo lo superfluo y confiera los siete dones del Espíritu Santo. Según el Pontifical de Guillermo Durando, el diácono o el paje arregla con el peine el cabello del obispo antes de revestirse, para lo cual le sujeta un paño blanco al cuello[110]. Aunque existen peines con escarpidor, como el espléndido ebúrneo de San Heriberto, de la segunda mitad del siglo IX[111], los más frecuentes durante la Edad Media son los que se componen de dicho elemento y lendrera unidos por un cuerpo central macizo, como el ejemplar de San Servatio, de Siegburg, realizado en Colonia a mediados del siglo XII[112]. En el Victoria and Albert Museum se conserva otro de hacia 1120-30.

Dentro de los **Ornamenta Ecclesiae** se hallan los libros, que cumplían una función fundamental en las celebraciones litúrgicas y sobre todo en la misa, el centro de aquéllas. **El Sa-**

[103] FRANCO MATA, Arte y Literatura..., cit. con bibliografía.

[104] JUNGMANN, op. cit. págs. 105, 159-160. Para el acto de revestirse los ornamentos vid. Ibidem, págs. 361-377.

[105] El amito se refiere a la ocultación ignominiosa de la cabeza de Cristo; al alba al vestido blanco de burla; el cíngulo, manípulo y estola a las cuerdas; la casulla al manto de grana, cfr. JUNGMANN, op. cit. pág. 160, nota 54.

[106] Figuraron en la exposición *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit. I, págs. 446-447.

[107] *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit., pág. 448.

[108] N. inv. 60590, exp. 1957/54. Medidas: long. 84 cm. ancho: 9 cm. Se trata de una venta del Obispo de Calahorra al Estado, ingresando en el Museo Arqueológico Nacional el 28 de junio de 1957. NIÑO, FELIPA, Estola bordada, *Memorias de los Museos Arqueológicos* 1955-57, Madrid, Ministerio de Educación, 1960, pág. 95, fig. 73.

[109] *Largire sensibus postris, omnipotens Pater, tu exterius abluuntur inquinamenta manuum, sic a te manaentur interius pollutiones mentium et crescat in nobis sanctarum augmentum virtutum. Per Dominum.*

[110] JUNGMANN, op. cit. págs. 362-363, notas 8, 11.

[111] Realizado en Metz y conservado actualmente en el Schnütgen Museum de Colonia. Figuró en la exposición *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit. II, págs. 324-326.

[112] Figuró en la exposición *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit. I, pág. 453.

cramentario o Liber sacramentorum era el libro para uso del obispo y del sacerdote, que contenía las oraciones variables y los prefacios de cada fiesta, y tal vez en época más reciente el canon de la misa. Era leído por el celebrante[113]. Los libros para las lecciones eran el **Leccionario *(Leccionarius o Comes*** [el ***Liber commicus*** es el propio de la liturgia antigua hispana[114]]) o **Epistolario *(Epistolarius)***; eran leídos por el subdiácono, el Evangeliario ***(Evangeliariun)*** por el diácono o el mismo sacerdote[115] y el **Antifonario *(Liber antiphonarius o Antiphonale)*** por el coro. Junto a él figuraba el ***Cantatorium,*** que contenía solamente los cantos antifonales de la Schola[116]. A partir del siglo IX se inicia una costumbre que pervivirá secularmente. Los lectores indicados estaban vestidos con la planeta, que plegaban de diversa forma para facilitar la correspondiente lectura, que evidenciaba la diferencia de lecciones y del propio lector. El diácono se preparaba para la lectura de la epístola enrollando la planeta para ponérsela como una banda sobre el hombro izquierdo cruzando el pecho. El subdiácono o clérigo al ir a leer se quitaba dicho ornamento[117].

Con la práctica de las misas privadas —misas rezadas—, iniciada en el siglo IX, y como el celebrante había de recitar y leer todas las partes de la misa, se generó la necesidad de tener a la vista los textos distribuidos hasta entonces en libros diferentes y llegó a formarse con ellos, después de muchos tanteos y vacilaciones, un solo libro, el misal plenario. Naturalmente el Misal convive con los anteriores códices litúrgicos, hasta que se impone en el siglo XIII. A partir del siglo IX fueron apareciendo en diversos lugares sacramentarios que insertaban a modo de apéndice cierto número de misas con lecciones y a veces también con cantos[118]. Otras veces se unen el antifonario y el sacramentario encuadernados en un tomo. A partir del siglo XI aumentan los misales con los textos de los cantos, pero sin las lecciones, a no ser que se trate de las misas comunes y votivas. El Sacramentario de Troyes, del siglo XI, responde a este carácter mixto. Uno de los más eximios ejemplares es el Misal de St. Denis, cuya cubierta responde a dos momentos artísticos diferentes (fig. 19). Las figuras de marfil de la Virgen y San Juan —el Crucificado ha desaparecido— son obras salidas de los talleres de la corte de Carlos el Calvo, hacia 870-875, mientras el resto, a base de oro repujado, filigranas, piedras preciosas, amatistas, zafiros, esmeraldas, granates, perlas, etc. son obra de los siglos XI al XIII[119]. La ilustración va pareja con la magnificencia de la cubierta. Sirva de referencia la página de la Comunión de St. Denis[120]. Fue realizado en Arras como encargo expreso de la

FIGURA 19. MISAL DE SAINT-DENIS, 870-875; SIGLO XI-XIII. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, PARÍS.

[113] JUNGMANN, op. cit. págs. 95-96.

[114] FRAY JUSTO PÉREZ DE URBEL y ATILANO GONZÁLEZ ZORRILLA, *Liber Commicus,* Madrid, C.S.I.C., 1950, 2 vols.

[115] JUNGMANN, op. cit. págs. 563, 566.

[116] ALCOCER, RAFAEL, *La Santa Misa,* Barcelona, Lumen, 1941, pág. 150; Jungmann, op. cit. págs. 95-102.

[117] JUNGMANN, op. cit. págs. 524-525.

[118] En Bobbio hay un misal que se remonta al siglo VII, siglo al que corresponde el sacramentario más antiguo que contiene lecciones, es decir, los palimsestos del códice 271 de Montecassino, cfr. JUNGMANN, op. cit. pág. 151, nota 3.

[119] *Le trésor de Saint-Denis*, págs. 102-105.

[120] *Le trésor de Saint-Denis*, cit. págs. 100-102.

abadía, a mediados del siglo XI. Este códice se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de París, como el Evangeliario, realizado entre fines del siglo XII y XIV, perteneció al tesoro de St. Denis[121].

Las iglesias y conventos medievales están inundados de espléndidos ejemplares de los códices antedichos. Existen Sacramentarios, magníficamente miniados, como el **Sacramentario de Drogo**, Metz, hacia 842, con la inicial miniada del *Te igitur*[122], el **Sacramentario de Marmoutier**[123]. A destacar por lo que afecta a las innovaciones litúrgicas la sugestiva hipótesis a propósito de la posible representación de los papas Gelasio y Gregorio I el Magno, figurados en una miniatura a uno y otro lado de Carlomagno. Los libros que porta cada cual, cerrado y abierto respectivamente,aludirían al **Sacramentario Gelasiano** (libro cerrado) y **Gregoriano** (libro abierto), cambio del que fue responsable el emperador[124]. Parece más bien que se trata de la elección divina de la casa carolingia y el apoyo de la Iglesia. Las cubiertas se ornan frecuentemente con planchas de oro repujado, con engastes de perlas y piedras preciosas, que encierran simbolismo. Así, las monturas en forma de cáliz se relacionan con la sangre de los mártires y las piedras preciosas del **Codex Aureus** de San Emerano (h. 870), con la Nueva Jerusalén[125]. Anuncio claro del arte románico se evidencia en el Evangeliario de la abadesa Uota de Niedermünster, de 1002-1025[126]. Una compleja miniatura muestra a la Vida y la Muerte a los pies de Cristo crucificado vestido y con estola, elemento típico de sacralidad ya desde las más antiguas civilizaciones, adoptado en las celebraciones eucarísticas. En la catedral de León se conserva un Antifonario, importante no sólo por su calidad artística; tiene además el interés de mostrar la pervivencia del more mozárabe, como aparece de manifiesto en otros objetos litúrgicos leoneses contemporáneos.

A estos libros litúrgicos hay que añadir los dípticos, de origen profano, consistentes en dos tablillas de hueso o madera, que mediante un broche se plegaban una sobre la otra y en cuya parte interna, cubierta de cera, se escribían anotaciones, cartas, etc. En el uso litúrgico, los dípticos comprendían una lista de nombres pertenecientes a miembros vivos o difuntos en relación con la Iglesia que precedidos o seguidos por breves fórmulas de recomendación a Dios, eran proclamados durante la misa y en el oficio sobre el ambón o el altar, por un diácono o un subdiácono, como testimonio de la comunión espiritual que los fieles tenían con ellos. Frecuentemente su uso se transformó para cubiertas de evangeliarios[127]. Tanto en uno como en otro caso, la iconografía, frecuentemente la **Crucifixión y la Maiestas Domini**, se halla incardinada con la liturgia eucarística. En las celebraciones solemnes, el obispo, después de llegar al altar, besa en el evangeliario que le ofrece el subdiácono, el principio del evangelio del día. Cuando estaba el libro sobre el altar, besaba antes éste y luego el evangeliario. A partir del siglo XII, se besaba el crucifijo que se hallaba sobre el altar. Pero hacia fines de la Edad Media, afirma Jungmann, el objeto de la veneración no era ya la talla del crucificado, que estaba sobre el altar, sino su imagen que se encontraba en el misal, al principio del canon o en cualquier otra miniatura. Así al mismo tiempo que se veneraba el crucifijo, se veneraba también el evangeliario, más aún, el mismo altar[128]. Pero esta costumbre indicada para la época gótica, hay que retrotraerla lógicamente a varios siglos atrás, pues no de otra forma se entenderían las fórmulas utilizadas en el momento de los ósculos, dirigidas al Crucifixus y a la Maiestas Domini, que dominan la iconografía prorrománica y románica. Ejemplar excelente de díptico con dicha iconografía es el que perteneció al obispo Gonzalo Menéndez, conservado en la Cámara

[121] *Le trésor de Saint Denis*, págs. 210-211.

[122] BECKWITH, pág. 62, fig. 54, 53

[123] BECKWITH, págs. 61-62, fig. 51,52

[124] BECKWITH, op. cit. pág. 69, fig. 60.

[125] BECKWITH, op. cit. pág. 71-72, fig. 43

[126] BECKWITH, op. cit. pág. 116-118.

[127] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 288-289.

[128] JUNGMANN, op. cit. págs. 404-405.

Santa de la catedral de Oviedo, datado en el siglo XII, y 1162-1174 (fig. 20).

FIGURA 20. DÍPTICO DEL OBISPO D. GONZALO MENÉNDEZ, COMIENZOS DEL SIGLO XII Y 1162-1174, CÁMARA SANTA, CATEDRAL DE OVIEDO.

Otros objetos litúrgicos son los **incensarios y las sítulas.** El incensario[129], utilizado sobre todo en las solemnidades, adopta variadas formas, imperando la idea de evocación de la Jerusalén celeste[130]. Así se evidencia en ejemplares alemanes, de estructura arquitectónica, entre los que pueden servir de ejemplo el conservado en los Museos Estatales de Berlín, del tercer cuarto del siglo XII, y el del Schnütgen Museum de Colonia, de hacia 1200[131]. El arte limosino también fue sensible a la creación de formas elegantes de dicho objeto en cobre dorado y esmaltado. Sirvan de ejemplo por su calidad los incensarios del Museo Lázaro Galdiano y Museo Germánico de Nürenberg respectivamente; se componen de pie circular, cuerpo semiesférico y cubierta cónica calada, como corresponde a la finalidad del objeto[132]. Complemento del incensario es la naveta, motivo por el cual es frecuente la similitud estilística, como en el caso del ejemplar antedicho del Museo Lázaro Galdiano, similar a otro ejemplar del Museo de Cluny[133].

Las **sítulas** litúrgicas han tenido larga vida a lo largo de la historia de la Iglesia. De los ejemplares ebúrneos otonianos troncocónicos de los siglos X -una donada por el obispo Godofredo (974/975-980) a la basílica de San Ambrosio de Milán hacia el año 980-, y XI —sítula de Basilewsky, con escenas de la Pasión y la Resurrección; una inscripción hace referencia a Otón Augusto, Milán, hacia 980— derivan indudablemente algunos ejemplares románicos, como el de la iglesia de Santa Úrsula, de Colonia de la segunda mitad del siglo XII[134]. Se ha eliminado todo rasgo decorativo, a no ser las cabezas humanas de las que sale el asa. La sítula de marfil del tesoro de Aquisgrán se confeccionó sin duda para una ceremonia litúrgica de gran importancia, tal vez con motivo del reconocimiento de la tumba de Carlomagno el año 1000, y es posible su utilización durante la coronación de Enrique II en Maguncia el año 1002[135].

El **aguamanil** era otro de los recipientes usado en la liturgia eucarística. Puede adoptar diversas formas, entre otras, animales y humanas. Figura de león de bronce tiene el renano mosano, de hacia 1170-1180, conservado en el tesoro de Aquisgrán. Figura de apariencia masculina en bronce dorado afecta el ejemplar datado en 1215 y realizado en Aquisgrán (fig. 21). La plástica de la cabeza y el vestido antiguo siguen la tradición de los soberanos clásicos. La corona de hojas de vid en los cabellos le hace llevar la marca característica de Baco, lo que hace pensar también en su uso profano[136]. Fueron usadas también las ampollas de santos óleos. Es interesante el juego del siglo XII, en cristal, actualmente en el Archivo Zeugnis, procedente de la iglesia de Santa Columba[137].

---

[129] JUNGMANN, op. cit. págs. 708-714.

[130] GOUSSET, MARIE-THERESE, Un aspect du symbolisme des encensoirs romans: la Jérusalem céleste, *Cahiers Archéologiques*, 30, 1982, págs. 81-106.

[131] *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit. I, págs. 336, 337-340.

[132] FRANCO MATA, *Marfiles y esmaltes medievales y renacentistas en España*, catálogo de la exposición, Aquisgrán, Ministerio de Educación y Cultura/Afinsa, 1997, pág. 26.

[133] FRANCO MATA, *Marfiles y esmaltes*...cit. pág. 28.

[134] *Ornamenta Ecclesiae*, II, pág. 346.

[135] BECKWITH, op. cit. pág. 136, fig. 119.

[136] *Le petite Guide*..., cit. pág. 27; *Ornamenta Ecclesiae*, cit. catálogo, I, pág. 459..

[137] *Ornamenta Ecclesiae*..., catálogo, cit. II, pág. 302.

FIGURA 21. AGUAMANIL CON CABEZA HUMANA, 1215, TESORO DE LA CATEDRAL DE AQUISGRÁN.

Una mención siquiera sea reducida a objetos usados o llevados sobre todo por las altas jerarquías eclesiásticas en las ceremonias litúrgicas. El **palio** es una insignia de honor y jurisdicción reservada por derecho al Papa y a los arzobispos. Se trata de una faja que llevaban alrededor del cuello y colgando por delante[138]. El **racional o superhumeral** era un ornamento usado por los obispos y era considerado entre los obispos del Norte como un sustitutivo del palio. Consistía generalmente en una tela rectangular tan ancha como los hombros, que caía sobre el pecho y la espalda unos veinte centímetros y de cuyos extremos colgaba una banda con flecos. En el centro tenía una abertura circular, por donde se introducía la cabeza. La tela estaba ricamente adornada con bordados o inscripciones simbólicas. En los siglos XII y XIII se introdujo la modalidad de colocar una placa de plata o de oro, que se suspendía con cadenillas o cintas al amito, cayendo sobre el pecho. Dicha costumbre no prosperó, pues no vuelven a encontrarse racionales con este aditamento pasado el siglo XIII[139]. A los citados ornamentos hay que añadir la **mitra**, cuyas más antiguas representaciones datan del siglo XI, y sufre una evolución en siglos sucesivos hasta llegar al momento actual. Era de uso por parte de obispos, abades y por supuesto del Papa. De éste es privativa la **tiara** insignia no estrictamente litúrgica, pues su uso es circunstancial, en la ceremonia de la coronación y cuando se dirige solemnemente a San Pedro y regresa.[140]

Los obispos y abades portaban el **báculo** (baculus, pedum, farula, cambuta). Aunque su origen es muy antiguo, las primeras representaciones no van más allá del siglo VII. Se duda si en Roma lo usaba también el papa, pues no de otra forma puede entenderse la disposición del papa Inocencio III (+ 1216): *Romanus Pontifex pastorali virga non utitur.* La forma más antigua del báculo era la de un asta de madera rematada en una bola o en una cruz, como se observa en el díptico de Monza, o también terminada en un pequeño travesaño de hueso o marfil, a modo de tau griega, por lo que se dio al nombre de tau a este tipo de báculos. A dicha forma responde el báculo de marfil de San Eriberto, arzobispo de Colonia a comienzos del siglo XI, realizado en Inglaterra y depositado actualmente en el tesoro de la antigua catedral de Colonia[141]. De este siglo es el báculo de San Servatio, de Siegburg, de marfil y terminado en espiral, forma que se generaliza en el siglo XIII[142]. Entre 1148 y 1242 se ha datado el ejemplar procedente de la seo de Tortosa y conservado en el Museo de la cole-

[138] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 569-575.

[139] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 575-576.

[140] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 577-581.

[141] Figuró en la exposición *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit. II, págs. 326-327.

[142] *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo cit. I, pág. 452.

giata de Alquézar (Huesca). De hecho, los báculos románicos limosinos de dicha centuria, adoptan esta forma. Entre sus elementos figurativos simbólicos destacan el Cordero crucífero, el arcángel San Miguel luchando con el dragón[143]. En el ejemplar del Museo Lázaro Galdiano se figuran tallos y florecillas que evocan el árbol de Jessé y los dos angelillos entre ramajes aluden al paraíso. El remate en una palmeta-flor hace referencia a la vara florida de Aarón *[Virga Aaron protulit fructum sine plantatione: Maria geneuit filium sine virile conjuntione]*. Un personaje alado y coronado con libro entre las manos se refiere a San Mateo, que inicia su relato con la genealogía real de Cristo[144].

Las distintas partes del báculo (espiral, asta, punta inferior) recibieron muy pronto una interpretación alegórica por parte de los místicos medievales. Una glosa del Corpus Iuris Canonici recoge estos significativos versos:

In baculi forma, praessne, datur haec tibi norma:
Attrahe per primum, medio rege, punge per imum.
Attrahe peccantes, rege iustos, punge vagantes.
Attrahe, sustenta, stimula vaga, morbida, lenta.

Sentimientos, que como advierte M. Righetti, están expresados en la fórmula del Pontifical con que el obispo consagrante entrega el báculo al neoconsagrado: *Accipe baculum pastoralis offici, tu sis in corrigendis vitiis pie saeviens (stimula), iudicium sine ira tenens (rege), in fovendis virtutibus auditorium animos demulcens (attrahe), in tranquillitate, severitatis censuram non deserens (punge).* El báculo, símbolo de la citada plena jurisdicción es empuñado por el obispo cuando oficia en las funciones pontificales, en las ordenaciones, procesiones y bendiciones solemnes[145].

[143] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 581-584.

[144] *Marfiles y esmaltes medievales*... cit. págs. 28-30.

[145] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 583-584.

FIGURA 22. VIRGEN ENTRONIZADA CON EL NIÑO, FINALES DEL S. XII, IRACHE (NAVARRA)

También lleva el **anillo pastoral**, símbolo de los desposorios místicos entre el obispo y la Iglesia, aunque parece que una intención de su uso era la de autenticar sus propios actos. En España se remonta su uso a comienzos del siglo VII. Los anillos pontificales se hacían por lo general de oro, con adornos de piedras preciosas. Inocencio III ordenó a este propósito:

Annulus, ex auro puro solide conflatus, palam habeat cum gemma, in qua nihil sculpti esse debet[146]. Otra presea episcopal es la cruz pectoral atestiguada a lo largo de la Edad Media. Como ornamento litúrgico papal aparece mencionada por primera vez por Inocencio III, quien indica que la lleva sobre el pecho, si bien en su tiempo era de uso general entre los obispos, aunque no obligatoria [147].

[146] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 584-585.

[147] RIGHETTI, op. cit. I, págs. 585-586.

Las iglesias tenían entre sus tesoros esculturas de metales preciosos, como el oro y la plata, y otros más modestos. La estatua de la Virgen de Irache constituye un ejemplar asombroso, visto sobre todo por la espalda (fig. 22). Su extraordinaria calidad hizo que creara escuela en la escultura navarra[148]. El Niño está acompañado de la inscripción PVER NATVS ES[T]: VENITE ADOREMVS: EQVO SVM ALFA ED O PRIMVS ET NOVISIMVS DOMINVS[149]. La primera parte hace referencia a la misa de Natividad, mientras la segunda se inscribe en el marco apocalíptico. La Majestad de Astorga evoca las fórmulas orientales suprahumanas, que sobrecoge. Entre las esculturas de pequeño formato, destaca la labor de los talleres de Limoges en figuras de la Virgen entronizada con el Niño, de los que se conserva en torno a una docena de ejemplares, varios de los cuales se localizan en España. Sirvan de ejemplo la de Salamanca, la de Husillos, la recién adquirida por el Estado, en el Museo del Prado, la Virgen de Jerusalén, en la iglesia de Jerusalén de Artajona (Navarra), del románico tardío, de comienzos del siglo XIII. Esta obra está acompañada de una piadosa leyenda, que la hace remontar al año 1099, en relación con la primera cruzada, según la cual sería traída de los Santos Lugares. Se ha querido ver en ella un relicario[150] y también una Virgen-Sagrario, hipótesis propuesta por M.M. Gauthier.

[148] M. DE ORBE, Virgen de Irache, catálogo exposición *Orfebrería de Navarra. 1. Edad Media*, Madrid, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1986, págs. 12-15; FERNANDEZ-LADREDA, CLARA, *Imaginería mariana medieval en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986..

[149] *Orfebrería de Navarra...*, cit. pág. 13.

[150] Orbe, catálogo exposición *Orfebrería de Navarra...*, cit. págs. 17-18.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. II

TERESA CIENFUEGOS-JOVELLANOS FERNÁNDEZ
Madrid

RESUMEN

Con esta investigación se pretende completar el trabajo publicado en 1997 en el Boletín del M.A.N., cumpliéndose de esta manera el propósito de dar a conocer la colección completa de pintura en tabla del S. XV conservada en el Museo Arqueológico Nacional. El presente artículo recoge las pinturas anónimas del S. XV y las atribuidas a los maestros de Osma, Paredes de Nava y San Nicolás.

SUMMARY

With this research I try to complete the paper published in 1997 in the Bulletin of M.A.N., with the purpose to release the all collection of paintings in panel of fifteenth century in the National Archeological Museum. In the present article picks up the anonymous paintings of fifteenth century and the paintings attributed to Master's Osma, Paredes de Nava and Sant Nicolás.

OSMA, MAESTRO DE

SERÁ Post (1947: 669) quien bautice a este pintor, con el nombre que le viene dado por el de un retablo en la actual Catedral de Burgo de Osma. Camón Aznar (1970: 227) considera que "se le puede identificar hoy con el llamado Maestro de Sinobas". El Maestro de Osma es un pintor de transición entre el gótico y el Renacimiento, cuya actividad abarca desde finales del siglo XV, a principios del siglo XVI, dentro de la escuela burgalesa. Camón Aznar lo adscribe dentro de la órbita de Gerard David, apreciando en su obra un predominio del estilo hispano sobre un fondo medieval, constituído por dorados brocados, con una perspectiva gótica, en la que las figuras aparecen superpuestas en distintas alturas escalonadas, con túnicas de largas plegaduras. Gudiol (1956: 352), afirma que las atribuciones hechas a este maestro se basan en el análisis estilístico y no en referencias documentales. Para Post, su obra más importante es una serie de pinturas en la capilla de San Ildefonso, en la Catedral de Burgo de Osma, fechadas en torno al año 1500. La capilla y las pinturas fueron costeadas por el archidiácono de Soria y canónigo de la Catedral de Burgo de Osma, Alfonso Díaz de Palacios. En su retablo se representa, en el centro, la Vía Dolorosa, a la derecha, la Purificación, y a la izquierda, escenas de la vida de la Virgen. Asimismo, este tratadista americano, estima como otra de sus obras características, el retablo de la Colegiata de Berlanga de Duero, en la capilla de Coria, datado en 1516, por Angulo (1954: 110), quien destaca la importancia del paisaje en sus

fondos, elemento poco usado dentro de la escuela. Su actividad se propaga a otras regiones, así en la iglesia de Corrales de Duero, de la diócesis palentina, hizo ocho secciones de una predela, que para Post están bajo la influencia del maestro Fromista. En el Museo de Valladolid, procedentes de Curiel de los Ajos, tenemos los paneles de un retablo de la Virgen, los cuales sirvieron, según Camón Aznar, para identificarlo con el Maestro de Curiel. De su mano, en opinión de este investigador y de Post tenemos, una Santa Agata, del Museo de Barcelona, un díptico de una madona y el Salvador Mundi, del Instituto de Valencia de Don Juan, Santa Catalina y María Magdalena, en la Academia de San Carlos, en México. Sobresalen una

Santa Generación con San Juan Bautista, del Museo Lázaro Galdiano, y otros cuadros en colecciones particulares, como es la tabla del Martirio de San Crispín y Crispiniano, estudiada por Díaz Padrón (1972: 61) (1974:168), quien también analiza el retablo de San Miguel Arcángel, del Museo Diocesano de Valladolid.

N. 51659 LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN T. 81 X 61 CM.

Aparece la Virgen entre nubes, sobre un fondo dorado, en actitud de oración con las manos juntas, sostenida por cuatro ángeles en vuelo y acompañada por Dios Padre, que muestra la bola del mundo en su mano izquierda y con la derecha bendice (fig. 1).

Tema iconográfico que representa, en opinión de Paniagua Soto (1979: 17), el traslado del cuerpo y el alma de la Virgen al cielo, tras su muerte, siendo uno de los episodios recogidos en la Leyenda Dorada, coincidiendo con el momento de máximo culto a María en época gótica.

Es atribuida por Dieulafoy (1913: 195) al Maestro de Osma, quien asimismo estima, que junto a la tabla compañera N. 51666, formaron parte de un mismo retablo, procedente de Daroca. Esta opinión no es compartida por Post (1947: 696), el cual considera que no hay bases

FIGURA 1

suficientes para tal hipótesis. Ambas pinturas ofrecen similares características desde el punto de vista formal y en algunos de sus personajes, como se puede apreciar en el caso de las vírgenes, de largas melenas onduladas, con iguales rasgos faciales e incluso el mismo collar. Fue catalogada dentro de la escuela burgalesa, y datada en 1954 (Angulo, 1954: 110), en torno al 1500 o principios del siglo XVI. El Maestro de Osma mantiene reminiscencias góticas en el fondo dorado y no presenta todavía el gusto por los fondos de paisajes renacentistas que más adelante diseñaría en sus obras. Desde el punto de vista compositivo, se encuentran paralelismos con obras de este pintor. Así por ejemplo, la idea de crear una composición equilibrada mediante la disposición de los ángeles dos a dos, a uno y otro lado de la Virgen, figura central de la composición, y la tendencia de llenar la casi totalidad de la superficie con los paisajes, lo encontramos en varias tablas, como se puede ver en la del Martirio de San Crispín y Crispiniano (Díaz Padrón, 1972: 61), y en el retablo de Santa Ana y San Antonio. El colorido mantiene una cierta armonía, basándose en tonalidades verdes,

azules, carmines y algo de dorados en el vestido y nimbo de la Virgen y en el fondo, de tradición medieval. Las figuras son de humilde expresión y tranquila concentración, con proporciones correctas y elegantes, que repiten el tipo de rostros que se ven en los personajes de otras composiciones suyas. Así la Virgen y los ángeles, confirman ese tipo de rostros grandes, de formas ovaladas, con bocas menudas, cejas finas y arqueadas y ojos rasgados. Se advierte en la Virgen, el típico nimbo punteado, usado a menudo por este pintor, pero con la variante de que en lugar de los arcos característicos que lo forman, éstos han sido sustituidos por un fondo dorado, decorado con una inscripción, que apenas se distingue.

CONSERVACIÓN

Salvo una pequeña grieta en el ángulo inferior derecho, el resto de la tabla se mantiene en buen estado, permitiéndonos ver un dibujo lineal claro que sirve para acentuar el tratamiento de los ropajes. Fue restaurada.

PROCEDENCIA

Desconocida

N. 51666 LA EPIFANÍA
T. 82 X 63 CM.

La escena nos muestra a los Reyes Magos en el momento en que Gaspar, el más anciano, arrodillado, después de haber ofrecido su presente a Jesús, que aparece desnudo, sentado en las rodillas de su Madre, adora al Niño, besando su mano. Le siguen Baltasar, el rey negro y Melchor, el más joven, situado en segundo término, en medio de la composición, que hace ademán de quitarse el sombrero como si fuera a postrarse. Estos reyes aparecen representados iconográficamente con sus atributos característicos, como son la corona, la espada en el caso de Baltasar y los ciborios. Detrás de la Virgen que aparece ligeramente inclinada hacia la izquierda, conforme al movimiento general que sigue el cortejo, está San José que levanta la tapa del cofre de oro ofrecido por Gaspar. En el fondo dorado, punteado por algunas zonas, a la derecha del espectador, donde aparece Baltasar, hay una entrada con la que se trata dar una cierta profundidad, no lográndose puesto que los personajes al estar en primer término, ocupando la mayor parte de la superficie, dan un aspecto de gran compacidad, no creando un espacio ambiental.

La adoración de los Reyes Magos es un tema iconográfico cristiano muy antiguo representado ya en las catacumbas, narrado sólo en el Evangelio de San Mateo (2, 1-12). Según Ferrando Roig (1950: 180), será a partir del siglo VIII, en Exceptiones Patrum cuando se marquen las diferencias entre los magos, pero no distinguiéndose las razas hasta el siglo XV.

Véase nota al N. 51659.

Datada en 1954 (Guía, 1954: 94), a finales del siglo XV, principios del XVI, es una obra de transición entre el gótico y el Renacimiento, en la que se puede observar, una de las características atribuidas por Post (1947: 696) a este maestro, que es la tendencia a ocupar la mayor parte del espacio con figuras, que constituyen un equilibrio entre el movimiento de los reyes Baltasar y Melchor, y el estatismo de la Virgen y el rey Gaspar. Merece destacar la suntuosidad en el tratamiento de las telas, de ricos brocados dorados y amplios plegados acartonados de influencia flamenca, así como el gusto por los detalles. Los temas decorativos de las vestiduras basado en composiciones, diseñadas con piñas o granadas son, según Felipe Niño (1942: 26) las características de finales del gótico y principios del Renacimiento, que tienen su origen en Venecia y llegan a España gracias a la expansión mediterránea del reino de Aragón, realizándose en el siglo XV en nuestros propios telares, como fue el de Toledo. Los rostros siguen siendo los típicos de sus personajes, de forma ovalada con ojos achinados, que como dice Dieulafoy (1913: 195) "recuerdan el estilo de los papiros y manuscritos persas de influencia china".

CONSERVACIÓN

Buena, fue restaurada.

PROCEDENCIA

No se conoce, y no se sabe si es Daroca como afirma Dieulafoy.

PAREDES DE NAVA, MAESTRO

Pintor castellano del Renacimiento, identificado, por Post (1947: 439), con Juan González Becerril, de quien nos dice Ceán Bermúdez (1800: 211) fue "yerno y discípulo de Pedro Berruguete, casado con su hija llamada la Toledana que pintó con otros profesores el año de 1498 varias tablas para la claustra de la santa iglesia de Toledo", donde anteriormente había pintado su suegro. Angulo (1937: 16), presumió que Juan González Becerril, podría asimismo ser el Maestro Becerril, suposición errónea, puesto que este maestro es otro pintor, estudiado como tal por Post (1950: 434). La mayor parte de su producción artística se encuentra en la villa natal de Pedro Berruguete, en Paredes de Nava, lugar de donde recibe su nombre. En dicha localidad, Post le asigna, el retablo con escenas de la vida de San Francisco, de la iglesia de San Juan Bautista, la predela con los cuatro evangelistas, de la iglesia de Santa María, y los santos Bartolomé y Tadeo, del retablo de la iglesia de San Martín. Para Camón Aznar (1970: 198) la gran obra de este maestro, es la mitad derecha, atribuida por Post, del retablo en honor a Santa Margarita de la iglesia de Santa Eulalia, en Paredes de Nava, en el que colaboró el Maestro Calzada. Como pintor identificado con Juan González Becerril, Post como Camón Aznar, le asignan el retablo del Museo de San Vicente, de Toledo, cuya tabla principal representa la Misa de San Gregorio. Por último, se puede mencionar el Cristo niño entre doctores, en el Museo Lázaro Galdiano, atribución hecha por Camón Aznar, y la dudosa realizada por Post de la Virgen, el Niño y San Juan Bautista en la iglesia de Villanueva de Cueza, en Palencia. En el palacio episcopal de dicha localidad, Angulo le asigna, la Natividad y la Epifanía.

N. 51665 LA ORACIÓN EN EL HUERTO Y CRISTO CAMINO DEL CALVARIO
T. 166 X 50 CM.

Tabla compartimentada en tres espacios, dispuestos verticalmente, donde se representan dos escenas de la Pasión de Cristo: en la parte superior, la Oración en el Huerto, y en el centro, a Cristo camino del Calvario. En la predela, pintadas en tres cuartos, aparecen Santa Ana con la Virgen y el Niño, y Santa Catalina (fig. 2). En la Oración en el Huerto, Cristo, arrodillado en oración, mira hacia el ángel que le ofrece el cáliz, instrumento de la pasión que, según Paniagua Soto (1979: 37), evoca la institución de la Eucaristía por Jesús en la Ultima Cena. Viste con túnica de color púrpura con remate dorado, en la que se puede apreciar el gusto por los pliegues curvados. Está rodeado por tres de los apóstoles predilectos, Pedro el más anciano, Santiago y en segundo término, Juan el más joven, los cuales permanecieron dormidos. Camón Aznar (1949: 221) opina que "con este episodio Cristo apura la tragedia de la soledad". En el fondo de la composición, a la izquierda, aparece Judas que le traicionaría, seguido de los alguaciles de los pontífices. El Prendimiento de Jesús, con el que se inicia su Pasión, va unido en el arte, según este investigador, a la Oración en el Huerto. La escena ha sido pintada siguiendo los evangelios de los cuatro apóstoles. En el centro de la tabla, se representa a Jesús camino del Calvario, el cual aparece rodeado de los soldados, en los que se observa un estudio de los gestos y una gran fuerza en la mirada, característica que originan una individualización de los personajes. El Cireneo que ayuda a Cristo a llevar la cruz, es una figura que aparece sacada del entorno inmediato del artista, y que a Post (1947: 405) le recuerda al Mago arrodillado de la Epifanía del palacio episcopal, de Palencia, ejemplo fiel del estilo de Pedro Berruguete. Sentada a la derecha, en primer término vestida con rico traje de brocado dorado y manto púrpura, Santa Verónica presenta a nuestros

FIGURA 2

ojos un velo en el que está impreso el rostro de Cristo con los signos de la pasión. Al fondo las Santas Mujeres. El ambiente que rodea la acción, presenta elementos de tradición medieval, visibles en el fondo plano dorado, pero a pesar de esta reminiscencia medieval, el pintor ha concebido un espacio con acentuada profundidad, construido por medio de los escorzos de los caballos y por la disposición de los personajes. En la predela, tras un fondo dorado ornamentado, se representa a Santa Catalina con la palma y la espada, atributo personal de su martirio. En la otra casa de la predela, Santa Ana cobija en su manto a la Virgen con el Niño, viste larga túnica de brocados y manto púrpura que le cubre hasta la toca. Ambas santas son figuras de gran monumentalidad, envueltas en amplias vestiduras que analizan los volúmenes.

Atribuida por Post al Maestro Paredes de Nava, junto con la tabla compañera N. 51891. Catalogada en 1954 (Guía, 1954: 94) (1965: 106), dentro del Renacimiento de la escuela castellana, y datada entre finales del siglo XV y principios del XVI.

CONSERVACIÓN

En buen estado. Restaurada.

PROCEDENCIA

Post, plantea como posible procedencia la iglesia de Santa Clara, en Palencia, pero no se conoce su origen con seguridad.

N. 51721 LA VIRGEN, SAN JUAN Y NICODEMO
T. 157 X 78 CM.

Se representan tres figuras arrodilladas (fig. 3). La Virgen con la mirada fija en el suelo y con las manos juntas en actitud de orar, viste una amplia túnica verde, que cae en múltiples plegados curvados, ocupando gran espacio. A su lado y en segundo término, hay un joven imberbe, San Juan Evangelista, discípulo de Cristo que estuvo presente al pie de la cruz. La tercera figura representada es Nicodemo, vestido con rico traje de brocados dorados, de tradición hispano-flamenca, que porta en su mano izquierda, su atributo personal, los tres clavos que arrancó de la cruz, cuando ayudado por José de Arimatea, bajó el cuerpo de Cristo. Por este atributo, según la iconografía de Réau (1958: 975),

FIGURA 3

fue adoptado como patrón de los herreros. Este personaje fue identificado, por Post (1947: 404) con José de Arimatea. El fondo de la composición está constituido por un paisaje de gran serenidad, flamenco, pero de tonos pardos españoles, en el que se encuentran inmersos los personajes. El espacio ha sido captado con un gran realismo, al que contribuye la habilidad del pintor para sugerir las diferentes calidades táctiles de los objetos, como son los árboles de tonos pardos, las rocas grises y el cielo verdoso.

Parece ser que esta tabla, atribuida por Post (1947: 404) al Maestro Paredes de Nava, fue el ala izquierda de un tríptico, cuyo centro, según este investigador "debió de estar ocupado por una escultura o una pintura de Cristo muerto, o acaso un fragmento de una pintura continua que describiría la Lamentación sobre el cuerpo de Nuestro Señor". Datada en 1954 (Guía, 1954: 99), a finales del siglo XV, dentro de la escuela renacentista castellana. Cabe destacar, la aguda e intensa mirada, perceptible sobre todo en el rostro de Nicodemo, rasgo característico del Maestro Paredes, que como dice Post, da una sensación de fiereza e incluso un efecto de locura. En las cabezas de las figuras se advierte una ejecución estudiada y cuidada, de fuerte modelado y una coloración tostada, característica que toma, en opinión de Camón Aznar (1970: 198), de su maestro, Pedro Berruguete.

CONSERVACIÓN

En buen estado de conservación.

PROCEDENCIA

Procedente del convento de Santa Clara, de Palencia, fue traída en 1869 por la comisión de los Señores Juan Dios de la Rada y Delgado y Juan de Malibrán. (Memoria, 1871: 81), Noticia (1876: 93), Alvarez-Ossorio (1910: 54).

N. 51891 LA CRUCIFIXIÓN
Y EL ECCE HOMO
T. 174 X 52 CM.

Compañera de la N. 51665, presenta la misma estructura en tres registros distribuidos verticalmente. El tema representado, en el compartimento superior es la Crucifixión. Al pie de la cruz, agarrada a ella, aparece María Magdalena vestida con rico atuendo rozagante, al igual que la Virgen, que figura a la izquierda, dispuesta frontalmente, detrás de la cual está Juan. El Cristo crucificado es un Cristo doloroso, medieval, que evoca los sufrimientos, con un rostro demacrado, con la cabeza coronada de espinas e inclinada sobre un hombro, clavado a la cruz con tres clavos. A la derecha, detrás de la cruz,

aparecen tres figuras en círculo hablando, ajenas a lo que ocurre, y a la izquierda, las santas mujeres y dos soldados. El lugar de la Crucifixión, está emplazado en un montículo, más allá del cual, a la derecha, se ven los edificios de la ciudad de Jerusalén. La composición es de tipo tradicional, con Cristo como eje de simetría y el resto de los personajes dispuestos a uno y otro lado de la cruz. Debajo de este tema, aparece representado Cristo ante Pilato, presentado como reo, maniatado y con túnica púrpura. Pilato sentado en un trono con dosel dorado y verde, levanta su mano derecha, juzgando a Cristo delante de los acusadores, que figuran en segundo término, detrás de Jesús. La acción que transcurre en el interior del pretorio, se constituye en un espacio real, en el que juega un papel importante el suelo embaldosado de tonos verdes y grises. Según Paniagua Soto (1979: 97), este tema fue raramente representado antes del siglo XV, siendo más característico del Renacimiento y el Barroco. En la predela derecha, en el centro de la composición ante un paisaje, aparece en posición frontal San Jerónimo penitente, con la cabeza girada a la izquierda hacia donde está el crucifijo. Su fisonomía es la de un hombre de mediana edad, imberbe y cuerpo delgado, acorde a la vida de penitencia que hacía. Según la iconografía tradicional se le representa semidesnudo con un basto manto de palma, y con dos de sus atributos, siendo el más característico el manso león que aparece en el ángulo inferior izquierdo, y en el lado opuesto un libro, atributo éste como Doctor de la iglesia. La leyenda del león, que según García Páramo (1988: 316-327, 459-475) debió de tener su origen en la narración de Santiago de la Vorágine (1913-1914) cuenta que "estando un día San Jerónimo con unos monjes a la puerta del monasterio, se presentó un león cojeando, al que el santo mandó sacar la espina que traía clavada en una de sus patas y cuidarle la herida... El león en agradecimiento, se quedó a vivir en el monasterio y se encargaba de cuidar a un burro que los monjes utilizaban para acarrear leña...". Algunos investigadores como Réau (1958: 740-743, 976-980) creen que esta historia no fue una leyenda sino algo verídico, pero que en vez de haberle ocurrido a este santo, fue a un anacoreta de Palestina, llamado San Gerásimo. Estima Fernández-Cid (1979:180) que este santo fue uno de los más representado durante la Edad Media, Renacimiento y sobre todo en el Barroco, siendo este tema como penitente más que como Doctor, Cardenal o monje, según García Páramo (1988: 316-327, 459-475), el preferido en el arte cristiano del siglo XV. El otro santo pintado, en la predela de la izquierda, es San Nicolás sobre fondo dorado punteado, en el lado derecho de la composición, figura con rostro imberbe y de edad avanzada. Atendiendo a la iconografía de Réau y de acuerdo con el arte occidental viste como obispo latino, con mitra, y se alude a una de las leyendas más populares de este santo: la Resurrección de los tres niños, relato que, según este investigador, es una tergiversación de la historia de los tres oficiales falsamente acusados y condenados a muerte, salvados por San Nicolás de la espada del verdugo. Los tres niños que aparecen en la escena figuran metidos en una cuba de madera en actitud de orar y dirigiéndose hacia el santo, que con la mano derecha levantada les bendice, están representados de acuerdo a la iconografía renacentista, descrita por Ferrando Roig (1950: 207).

Sobre su atribución, datación y procedencia, veáse nota al N. 51665.

Hay que destacar el interés mostrado por las distintas expresiones de los personajes, los cuales presentan unos rostros fuertemente modelados, así como por el estudio de las telas, de ricos brocados, con amplios pliegues de ritmo curvado.

CONSERVACIÓN

En buen estado. Restaurada.

SAN NICOLÁS, MAESTRO DE

Pintor representativo del estilo hispano-flamenco de la escuela burgalesa de la segunda mitad del siglo XV. Silva Maroto (1990: 246-301)

considera la posibilidad de poderlo identificar con Diego del Corral. Su nombre le viene dado, según Lafuente Ferrari (1953: 129), por una serie de tablas de un retablo dedicado a San Nicolás en la iglesia de su advocación, en Burgos. En su trayectoria artística aprecia Gudiol (1956: 374-379) un gran paralelismo con el Maestro de Burgos, junto al cual representa una hispanización del estilo flamenco.

A lo largo de su obra se distinguen distintas influencias, las que le valieron la atribución de pinturas que más adelante fueron adjudicadas a otros pintores. Así, por ejemplo Post (1933: 252-276) (1941: 700) observó una influencia catalana en sus obras, basándose para ello en los motivos decorativos. No existe documentación sobre la realización de trabajos fuera de Burgos por parte de este Maestro, por lo que Silva Maroto (1990: 246) deduce que más que la influencia catalana en el arte burgalés, es al contrario, es decir "que este maestro podría haber sido uno de los pintores que, tras la unión de los dos reinos, fue a establecerse a la corona de Aragón, manteniendo un estilo similar al que antes practicaba en Castilla".

Atendiendo a su evolución Silva Maroto establece tres fases dentro de su producción artística. En la primera de 1465-70 destaca el retablo de Villasante, de la vida de la Virgen, fechado por Gudiol en torno al año 1500. Asimismo, Silva le atribuye, aunque con cierto recelo, las tablas de Arlazón y la del caballero de la colección Roda. La segunda etapa transcurre en la década de los 70 en la que Silva le adjudica unas tablas dedicadas a la vida de San Juan Evangelista, en el Museo de Bilbao, datadas en 1475 y en las que aprecia la colaboración del Maestro Robredo. Esta tabla ya le había sido atribuida por Gudiol, pero fechada en su primera época artística, junto con la Virgen de la Leche, de estilo flamenco, del Museo de Burgos.

A la última etapa, entre 1480 y 1490 corresponde el retablo que le dio su nombre, el de San Nicolás, datado por Silva en 1485. Etapa ésta en la que también esta tratadista incluye la tabla de San Antón de las Balbases; el Moisés del Museo de Menton; los dos fragmentos de profetas de una colección particular en Madrid y la tabla de la Tentación del obispo salvado por San Andrés, de la colección Ruiz.

En torno a 1485 fecha Silva la tabla atribuida por Post a este artista de la Consagración del obispo, en el Museo del Prado, adjudicada por Sanpere (1906: 106-107) a Juan Luis de Valls.

Asimismo Post, como Camón Aznar (1966: 609-611) consideran representativas de este período, las tablas de la colección Taramona, en Madrid. Por último Post, le atribuyó la tabla de la Epifanía, escena central de un tríptico del Museo Diocesano de Burgos y las tablas de San Juan Bautista y una rogante, adquirida en 1930 por el Museo del Prado.

N. 51661 PREDELA CON SEIS SANTOS
T. 154 X 59 CM.

Aparecen sobre un fondo de ricos brocados dorados, representados de medio cuerpo, de izquierda a derecha, según mira el espectador, seis santos: San Sebastián, San Agustín, Santa Elena, Santa Bárbara, San Ambrosio y San Lorenzo (fig. 4). San Sebastián es representado de acuerdo a la iconografía de Réau (1958: 63-65, 169-174-, 635), como joven hermoso con larga melena hasta los hombros e imberbe, portando en su mano izquierda un arco y una flecha, atributo frecuente a partir del siglo XV, y vestido de caza con un gorro de ala y no como un militar o con una armadura que sería lo normal para un centurión. Esta costumbre de pintar a este santo vestido como doncel fue implantada, en opinión de Réau, (1959: 1190-1199, 1277-1280) por la escuela española. Durante la Edad Media cautivó la atención de los artistas, sirviendo desde el Renacimiento como pretexto para estudiar el desnudo masculino. En su nimbo dorado se distingue su nombre. San Agustín, doctor de la iglesia latina, aparece según la iconografía de Fernando Roig (1950: 34, 171), vestido con hábito negro, como fundador de la orden agustina, con capa pontifical y mitra, llevando un libro abierto, atributo como doctor,

FIGURA 4

el báculo pastoral, muestra de su jerarquía y su atributo personal a partir del siglo XV, un corazón en su mano izquierda, con una filacteria en dorado. Este atributo parece estar inspirado, según García Páramo (1988: 337, 342, 385) en uno de los pasajes de las *Confesiones*. La mano derecha la tiene en alto en actitud de bendecir. Su fisonomía es acorde a como suele representarse, la de un hombre de mediana edad y rostro imberbe. El culto a este santo no estuvo muy extendido en España hasta finales de la Edad Media, alcanzando su apogeo ya en el Renacimiento, y sobre todo en el Barroco. No se le atribuyeron patronazgos, aunque en Francia fue considerado curador de los males de ojos, y por su origen africano, es invocado contra las plagas de saltamontes y langostas. Junto a este santo, se distingue a Santa Elena con traje musulmán, turbante, corona y nimbo. La cabeza está ligeramente inclinada a su derecha, y los ojos bajos en actitud pensativa. Aparece agarrada a un poste, como si fuera la cruz, recuerdo del gran hallazgo. Atendiendo a la iconografía de Réau, Santa Bárbara presenta según la costumbre medieval, la corona real, la palma del martirio y el atributo personal y constante sacado de su leyenda, la torre con tres ventanas que simbolizan su adoración de la Santa Trinidad. Fue invocada contra la tormenta, el rayo y los incendios, siendo a partir del siglo XV, patrona de los artilleros. Para Post el siguiente santo representado es San Ambrosio y así es como figura en las guías del Museo, pero Carl Grimberg (1983: 24) lo identifica con Santo Tomás de Aquino. El atributo del modelo arquitectónico de iglesia, que presenta este santo en su mano izquierda, es común a muchos santos y sobre todo de los doctores de la iglesia latina. La fisonomía de cabeza voluminosa y mirada concentrada atiende a la visión típica de Santo Tomás de Aquino dada por los artistas, pero la vestidura que presenta de capa y mitra corresponde más bien a la de un obispo, como fue San Ambrosio, que a la del dominicano Santo Tomás de Aquino, a quien se le suele representar, según Iturgaiz (1974: 307-349) con el hábito albinegro de la orden. Por último, San Lorenzo, ciñiéndose a la iconografía tradicional aparece como joven imberbe, presentando el Evangelio y la parrilla, atributo de su martirio. En su nimbo dorado se lee su nombre y el apelativo de mártir.

Azcárate (1990: 391) y Post (1933: 276) la atribuyen al Maestro de San Nicolás y estima este tratadista la posibilidad de que esta predela, fechada en el siglo XV dentro de la escuela castellana, formara parte del retablo de los dos Santos Juanes, junto con las dos tablas N. 51663 y 51893.

Muestran estos santos unas características físicas que se repiten sistemáticamente, de rostros modelados, con barbillas acentuadas por líneas más oscuras y pómulos sombreados, que a veces llegan a adquirir un carácter huesudo, como

se puede advertir en San Lorenzo. Las figuras masculinas se caracterizan por una frente pequeña y cráneo aplanado, con largas cejas inclinadas hacia abajo. Hay que destacar en las figuras femeninas los rostros achinados acentuados por los ojos ligeramente separados de la nariz. El gusto que muestra por las telas de brocados dorados, apreciados en todos los fondos y en las ricas vestiduras, nos hablan de la obediencia de este pintor al estilo flamenco. El artista se recrea con estas telas que juegan un papel preponderante, relevando a las figuras y ayudando a individualizar los personajes que parecen ensimismados.

CONSERVACIÓN

En buen estado de conservación. Fue restaurada cuando ingresó a finales del siglo pasado en un lamentable estado. Primitivamente iba adornada con cresterías caladas, doradas y separadas cada una de las casas por pilarcillos, decoración de la que hoy no queda huella.

PROCEDENCIA

Post estimó la posibilidad de que esta predela junto con las dos tablas N. 51663 y 51893 procedieran del retablo de los dos Santos Juanes, hipótesis actualmente no confirmada.

N. 51663 EL CIRENEO Y LA PIEDAD
T. 166 x 50 CM.

Se representa, en la parte superior, a Jesús camino del Calvario. Cristo en el centro de la composición, con la corona de espinas y el nimbo crucífero, aparece en el momento que está siendo desprendido de la clámide púrpura, ayudado por un sayón, quien a su vez lo sujeta por el cuello con una soga. En el suelo aparece la cruz en la que será crucificado. Se encuentra Jesús rodeado de soldados y de las santas mujeres que le lloran (fig. 5). El entorno lo constituye un paisaje arbolado, que se advierte en la parte superior de la escena, como consecuencia

FIGURA 5

del elevado punto de vista. La soga atada al cuello de Jesús, determina según Camón Aznar (1949: 47, 90) (1966: 609-611) la semejanza de Cristo con el cordero del sacrificio y constituye el símbolo de la creación, "un cabo termina en la mano del diablo, el otro en el cuello inocente del mismo Dios". En la parte inferior, se presenta el episodio final de la Pasión, cuando Cristo aparece muerto en el regazo de su madre, rodeada de San Juan que figura arrodillado, sujetando la cabeza de Cristo, José de Arimatea y las Marías. Al fondo tras la cruz se desarrolla un paisaje de características similares al de la escena superior, en el que se ve la ciudad de Jerusalén. Representa este tema, en opinión de Camón Aznar, "el último momento de la humanidad de Cristo, cuando se deposita sobre los brazos de todos los hombres, que ya desde entonces tenemos que sostener siempre el cadáver martirizado de Dios". La Virgen simboliza la humanidad, constituida a partir de este momento como templo del cuerpo muerto de Cristo.

Presenta gran semejanza con la compañera N. 51893, con la que, según Post (1933: 252-276), debió de formar parte del retablo de los dos Santos Juanes. Sobre su procedencia véase nota al N. 51661.

Las composiciones están construidas por diagonales, centrándose el interés en la figura de Cristo, a quien se destina el lugar más importante. Los hechos transcurren en reducidos espacios, llenados por grupos numerosos de personajes, que ocupan la práctica totalidad de la superficie de la composición, a excepción de la zona del suelo con baldosas de formas geométricas y la parte superior del fondo, compuesto por un paisaje de influencia flamenca, con tonalidades azul verdosas, caracterizado por los típicos árboles de este maestro. El canon de las figuras, como consecuencia de los espacios restrictivos, es de cuerpos desproporcionados, demasiado pequeños para cabezas tan corpóreas. El Maestro de San Nicolás centra su interés en el modelado de los rostros que presentan unos pómulos fuertemente marcados y perfilados de tonos oscuros, así como barbillas muy acentuadas. La expresión de las caras está perfectamente individualizada, mediante los gestos y las actitudes que están adecuados a la acción que narran. Para Post este tipo de personajes presenta claras diferencias con los de las series juaninas, considerando que si su autor no es el mismo, por lo menos es obra de un pintor que se encuentra dentro del taller del Maestro de San Nicolás. Se advierte en las vestiduras de angulosos plegados y tonalidades oscuras, las características de la escuela gótica burgalesa, a la que pertenece este Maestro.

CONSERVACIÓN

Sometida a restauración, se conserva en buen estado. Antiguamente poseía mazonería.

N. 51893 LA CORONACIÓN DE ESPINAS Y LA FLAGELACIÓN
T. 160 X 53 CM.

En la parte inferior, la Flagelación, se desarrolla en una magnífica galería, constituida por columnas corintias, a través de las cuáles se divisa un paisaje con árboles. Aparece Cristo en mitad de la composición, atado a una columna, con el torso desnudo y con el nimbo crucífero propio de Él. A uno y otro lado dos feroces verdugos con látigos le golpean, adoptando estos sayones unas posturas que explican la acción desarrollada. El artista, manifiesta cierta preocupación por crear un marco realista y coherente en torno a los personajes, acentuando el espacio mediante la sucesión de términos, definido por Cristo y los verdugos, la galería y la figura que aparece en el paisaje, jugando un papel preponderante el rico suelo de dibujos geométricos (fig. 6). El tema iconográfico atiende al episodio relatado por los cuatro evangelistas, en el que Jesús abandonado por sus discípulos, es azotado por mandato de Poncio Pilato, sin hallarle culpa alguna, para silenciar a la muchedumbre que pedía su crucifixión. Este tema fue, según Paniagua Soto (1979: 65, 143), muy representado a partir del siglo XV.

La escena superior, es la Coronación de Espinas, episodio de la Pasión que sucede a continuación de la Flagelación. Se representa a Cristo en el centro de la composición, sentado en un estrado, con manto marrón, con la corona de grandes espinas, tras la cual se ve el nimbo crucífero, maniatado y con un cetro de caña que en ese momento le da uno de los sayones, arrodillándose burlonamente ante Él. Alrededor de Jesús figuran varios verdugos que con cañas le hieren en la cabeza. A la izquierda de la composición, destaca un personaje ricamente vestido, con túnica de brocados dorados, que con la mano derecha señala a Cristo, este personaje puede ser Pilato, representándose el momento en el que el procurador lo muestra al pueblo después de haber sido coronado. La escena transcurre en un interior, en casa de Pilato, siendo un espacio más reducido que el de la Flagelación, donde los personajes ocupan la mayor parte de la composición, no teniendo el pintor que preocuparse apenas del fondo, constituido mediante una ventana geminada, a través de la cual se nos deja ver dos árboles, alusivos a un paisaje. Este episodio, está representado iconográficamente de acuerdo con los evangelios de San Mateo, San Marcos y San Juan, en el que Cristo ya preso, como dice Camón Aznar (1949: 332) (1966: 609-611) es presentado "sangrando, indefenso como un cordero a las vociferaciones de los

FIGURA 6

hombres". Hay que destacar el aspecto de la corona, presentada con grandes y afiladas púas, de acuerdo a como suele ser representada, en opinión de Paniagua, en la pintura nórdica, flamenca, alemana y holandesa.

Sobre el estilo de las figuras, atribución y antiguo ensamblaje, véase nota a los N. 51661 y 51663.

CONSERVACIÓN

En buen estado de conservación. Restaurada.

N. 51667 LA VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES MÚSICOS
T. 83 X 48 CM.

La Virgen, sentada en un sitial con dosel de brocados dorados, es una figura de gran peso que constituye el eje central de la composición. Aparece con nimbo dorado, en el que se lee en escritura humanística, SANA MARIVM, y viste túnica de dorados brocados con perlas y manto marrón. En sus brazos sostiene al Niño desnudo, con nimbo crucífero, quien mantiene mediante la mirada un diálogo con el ángel de la derecha, que lleva túnica blanca y un laúd, y en cuyo nimbo de oro se aprecia una inscripción, hoy ilegible. Detrás de este ángel, se ve la cabeza de otro. A la izquierda, aparecen otros dos ángeles, el del primer término tañendo un laúd, quien presenta en su nimbo las letras humanísticas, GLORIA IN EXCELSIS DEO, el del segundo término, está representado con las manos juntas, en actitud orante. La escena se desarrolla al aire libre con un punto de vista elevado, en el que el trono, que ocupa el centro de la composición oculta el fondo, dejándonos sólo ver un paisaje, por ambos lados, constituido por altos árboles entre los que se ve los edificios de una ciudad.

El Maestro de San Nicolás, a quien Post (1933: 268) y Azcárate (1990: 391) atribuyen esta tabla, datada en el siglo XV, muestra gran atención por la figura humana, que ocupa la mayor parte del espacio. Presentan los personajes posturas naturales, expresando un cierto movimiento a través de la acción realizada. El modelado de los rostros, de forma ovalada, con pómulos, barbilla marcada y mirada lánguida, recuerda al de las figuras pintadas por este maestro en otras obras suyas. Las cabezas relevantes, la manera de pintar los rostros y el gusto por los ricos paños de brocados, que aquí se aprecia en el trono y en la túnica de la Virgen, es característica que se encuentran en la escuela gótica burgalesa de la segunda mitad del siglo XV. Estima Lafuente Ferrari (1953: 129) que este pintor al usar los oros y brocados en sus pinturas enlaza con las de Soria y Aragón. En la manera de plegar las túnicas de los ángeles mediante pliegues acentuados que marcan el volumen de los cuerpos y caen en quebrados ángulos, hay que ver la influencia flamenca, que asimismo se advierte en el bello paisaje naturalista.

CONSERVACIÓN

Se encuentra en buenas condiciones, tras haber sido sometida a restauración.

PROCEDENCIA

Desconocida.

ANÓNIMOS

N. 51602 PREDELA DEL VARÓN
DE LOS DOLORES Y APÓSTOLES
T. 200 X 74 CM.

Siguiendo el tipo de banco que aparece en los retablos del siglo XIV y que subsiste en el siglo XV (Galiay, 1942: 34-52), éste representa en el centro la imagen del Varón de los Dolores y a sus lados los bustos de los apóstoles, por razón de la cristalización de sentidos que parece ser se juntaban en la imagen del Varón de los Dolores, que desemboca en el misterio de la eucaristía que el celebrante consagraba delante. Se encuentra estructurado la predela en cinco casas (fig. 7), cada una de ellas rematada con archetes, constituidos por un arco conopial dorado, en relieve y separado verticalmente por pilarcillos. Según mira el espectador de derecha a izquierda, se representan de medio cuerpo a: San Bartolomé, San Pablo, el Varón de los Dolores, San Juan y San Andrés. Aparece San Bartolomé, sobre un fondo neutro con un dosel verde oscuro, rematado en dorado, en postura frontal, con los ojos cerrados. Es representado iconográficamente de acuerdo con la descripción hecha en la Leyenda Dorada, como hombre maduro, de pelo y barba negra y con túnica púrpura. Lleva colgando de su brazo su propia piel, atributo de su martirio con el que suele figurar, según Ferrando Roig (1950: 40,57,154, 213), a partir del siglo XIII. A su lado San Pablo girado hacia su derecha, con arreglo a la iconografía de este estudioso, es representado semicalvo, con barba picuda gris, portando sus dos atributos característicos, la espada, alusivo a su martirio y el libro que mira, a sus escritos. En el centro, así como solía aparecer en las predelas de los retablos italianos del siglo XIV, según noticia dada por Vetter (1963: 201-229), figura el Varón de los Dolores, como símbolo evocador de la Eucaristía, frente a cuya imagen se celebraba la misa. Aparece como los tipos italianos, de pie, representado de medio cuerpo dentro del sepulcro y coronado de espinas, con la cabeza inclinada a la derecha y los ojos cerrados. Con una de las manos se toca la herida sangrante del costado, lo que en opinión de este investigador "implicaba un significado sacramental". La fisonomía de San Juan, apóstol, es la de un joven imberbe, de pelo largo, pero no presenta sus típicas características iconográficas, descritas por García Páramo (1988: 37-47), de hombre demacrado, rostro atezado y barba negra. Viste manto púrpura con remate dorado y porta en su mano izquierda uno de sus atributos poco común, el cáliz, el cuál según García Páramo, apa-

FIGURA 7

rece ocasionalmente en época muy tardía dentro de la pintura gótica como sustitución del plato o bandeja que suele llevar en las manos y sobre la que se ve su propia cabeza cortada. La mano derecha, sobre el cáliz, la tiene levantada en actitud de bendecir y así como el resto de los representados aparece sobre un fondo oscuro, con un dosel verde en el que destaca el nimbo dorado, deteriorado. Por último, San Andrés, también sobre fondo neutro con dosel rojo, es iconográficamente representado como hombre anciano, con barba gris, portando la cruz en aspa, como muestra de su martirio, y un libro, atributo común a todos los apóstoles. Estas dos últimas figuras están pintadas de acuerdo a la iconografía de Ferrando Roig.

Se aprecia una aversión al espacio, el cual sólo se sugiere por los doseles que resaltan sobre el fondo oscuro. La fisonomía de los personajes muestra rostros profundamente individualizados, de gran realismo, en los que se observa un fuerte modelado mediante la utilización del claroscuro, recurso asimismo usado en las vestiduras.

Datada en 1954 (Guía, 1954: 93) (1965: 105), en el siglo XV.

CONSERVACIÓN

El estado actual no es bueno, la madera estofada está muy deteriorada y los nimbos de los apóstoles nos dejan ver la madera carcomida.

PROCEDENCIA

Donación del Señor Marqués de Cubas.

N. 51657 GUARDAPOLVO DE UN RETABLO
T. 143 X 18 CM.

Fragmento del guardapolvo de un retablo son estas tres tablas pintadas con figuras de santos y santas. Las dos laterales en sus extremos inferiores presentan forma de arcos lobulados, muestra de su antiguo ensamblaje.

En la tabla lateral izquierda, según mira el espectador, podemos ver representados, en el sentido longitudinal de la tabla, de abajo a arriba a Santiago el Mayor, pintado sobre fondo dorado de cuerpo entero, con la cabeza ligeramente girada a la izquierda hacia donde dirige la mirada. Su fisonomía es acorde a su iconografía como hombre de mediana edad, barbado y con larga cabellera rubia cayéndole por los hombros. Aparece representado como peregrino, con túnica marrón y manto azul, rematado todo él con una orla dorada, y lleva la cabeza nimbada cubierta con un gorro negro, en el que presenta la concha, atributo particular de los peregrinos. Su mano izquierda la apoya en el pomo del bordón, rematado en la parte inferior con punta, en la mano derecha lleva el atributo común de los apóstoles, un libro, pero éste aparece dentro de una bolsa, siendo, según Ferrando Roig (1950: 145-146, 275-284), característico de final del gótico presentar de esta forma este atributo. García Páramo (1988: 97-103, 633-647, 752-761) en su estudio de iconografía ha podido comprobar que es frecuente en la pintura gótica castellana encontrarnos a este santo acompañado de San Juan Evangelista, como es en este caso, el cual sobre fondo dorado, asimismo nimbado y de pie, es representado con túnica azul y manto granate con orla dorada. Portando en su mano derecha San Juan Evangelista presenta una copa de la que sale una serpiente alada, alegoría del demonio, del veneno que le han dado a beber, a veces este motivo es sustituido por un dragón. La mano izquierda la tiene levantada en actitud de bendecir. En la parte superior de la tabla tenemos a San Miguel Arcángel que de acuerdo a la época del románico y el primer periodo del gótico viste túnica larga blanca y manto verde. Se le representa con dos de sus atributos más característicos, en su mano derecha llevando la balanza con las almas, representadas en forma humana por un niño desnudo dentro del platillo, y el dragón bajo su pie derecho, alusión del demonio que intenta variar el peso de la balanza para arrebatárselas (fig. 8).

FIGURA 8

En la tabla superior aparecen representadas de medio cuerpo tres santas aisladas (fig. 9), a la derecha según mira el espectador encontramos una santa con larga melena con un joyel en el centro, no presenta ningún atributo por el que se la pueda identificar. En el medio se encuentra Santa Clara vestida con el hábito pardo con velo negro, propio de la orden de Santa Clara y lleva en su mano izquierda un ciborio eucarístico en el que se dibuja la representación de la crucifixión, atributo éste relacionado con la devoción de la santa a la Santísima Eucaristía y en la derecha una palma grande (fig. 10). La tercera imagen esta muy deteriorada y sólo se aprecia una cara de una mujer similar a la del extremo de la tabla (fig. 11).

La tabla lateral derecha presenta a tres santos nimbados (fig.12), cada uno de ellos como figuras aisladas y todos ellos vestidos con el típico hábito terroso de las ordenes religiosas ceñido con el cordón blanco. De abajo a arriba, el primer santo representado sobre fondo dorado, presenta la mano derecha sobre el pecho y en la mano izquierda lleva un libro cerrado, sobre el que se ve de pie el Niño Jesús nimbado y desnudo, atributo característico de San Antonio de Padua, que hace alusión a la aparición que tuvo este santo en su habitación, según Silva Maroto (1990: 280, 822) este atributo es habitual en las representaciones que se hacen de este santo a principios del siglo XVI en Castilla, como se puede apreciar en el del Museo Lázaro Galdiano atribuido con dudas al taller de Juan de Nalda y en el del retablo de San Nicolás de Burgos del Maestro San Nicolás. El segundo santo es San Francisco de Asís aparece con dos de sus atributos más típicos, la sangrienta llaga en el costado derecho, alusión de la estigmatización, siendo esta escena, según Silva Maroto una de las representaciones más comunes en Castilla durante el periodo gótico, y en su mano izquierda lleva una pequeña cruz, atributo de los fundadores de Ordenes religiosas, y símbolo para este santo del Evangelio. El último santo representado posiblemente puede ser también San Francisco de Asís que viste de acuerdo a la Orden y su fisonomía de joven e imberbe es la característica de este santo, pero el atributo que

FIGURA 9

presenta en su mano izquierda, un libro, aunque es frecuente en sus representaciones, alusivo a la Regla de la Orden, es muy común entre Apóstoles, Evangelistas, doctores y escritores eclesiásticos. No es posible distinguir lo que lleva en la mano derecha.

Se puede fechar a finales del siglo XV principios del XVI, basándonos para ello en las características iconográficas y pictóricas que presenta.

CONSERVACIÓN

El estado de conservación no es del todo bueno, hay parte de las pinturas muy deterioradas como es el caso de las santas, así como la parte superior de ambas tablas laterales. Recientemente han sido limpiadas.

PROCEDENCIA

Desconocida

N. 51701 LA APARICIÓN DE CRISTO
A LA MAGDALENA
T. 42 X 30 CM.

Aparece representada a la derecha, María Magdalena arrodillada, de perfil, con las manos juntas, vestida con túnica verde esmeralda y manto púrpura de pesados pliegues y escaso movimiento. A su lado, figura su atributo inconfundible, el frasco de perfumes que llevó al sepulcro, en compañía de las dos Marías. Jesús, a la izquierda, de pie, aparece como Cristo triunfante, semidesnudo con el sudario como manto, de color púrpura, agarrado con broche dorado, presentando las heridas de la Pasión y sosteniendo el estandarte de la Resurrección (fig. 13). Ambas figuras realzadas por la redondez de los nimbos dorados, de gran densidad metálica, muestran una relación establecida por las dos miradas serenas que se cruzan y por el gesto de la mano de Cristo, que roza sin llegar a tocar el nimbo de la santa, evocando de esa manera el sentido de "Noli me tangere" (No me toques), pronunciado por Cristo. Se ad-

FIGURA 10

FIGURA 11

vierte un interés por el ambiente donde transcurren los hechos. El paisaje con elevada línea de horizonte, dentro del gusto del gótico Internacional, presenta elementos compositivos flamencos, como son: la ciudad amurallada del fondo, las suaves montañas y el gusto por los detalles de la naturaleza. Por encima de todo ello domina el carácter hispano, concentrando el interés en la acción principal, que transcurre en un espacio vallado.

FIGURA 12

El tema iconográfico corresponde al evangelio de San Juan, 20, 17, según el cual María Magdalena de rodillas ante Jesús resucitado, que hace gesto de apartarla, correspondiendo al final de su diálogo, le dice: "deja ya de tocarme porque aún no he subido al Padre".

En la Exposición de 1893 (1893, sala XII, n.º 123), fue datada en el siglo XVI, y atribuida sin fundamento, a Sebastián Martínez, denominado "Pintor de Cámara de los Reyes Católicos", de acuerdo con el papel manuscrito encontrado en su dorso, en el que aparecía el nombre de este pintor del siglo XVII.

CONSERVACIÓN

No se conserva en muy buen estado. Presenta en la parte inferior, una pequeña grieta en la pintura.

PROCEDENCIA

Donada por el Excmo. Señor Don Manuel G. Marqués de Barzanallana, el 25 de Junio de 1868.

EXPOSICIONES

Número 123 de la Exposición Histórico-Europea de 1893.

DOCUMENTACIÓN

Libro 1º de Donaciones del MAN, fol. 18 vuelto.

N. 51785 ECCE HOMO
T. 87,4 X 50 CM.

Aparece Cristo de frente, en el centro de la tabla, de medio cuerpo, maniatado, bajo un baldaquino de ricos brocados dorados, con el manto púrpura decorado con flores doradas y con la corona de espinas, en la que se observa un gran realismo al estar minuciosamente detallada, realismo que también manifiesta en las heridas sangrantes que aparecen en su cuerpo como resultado de la flagelación. Su nimbo dorado crucífero, presenta letras góticas, que en algunas zonas son ilegibles, por encontrarse deterioradas (fig. 14). La figura

FIGURA 13

de Cristo ocupa la mayor parte de la composición. A la izquierda de Él, se representa a Pilato, vestido ricamente, con traje adamascado, con cuello de piel blanca y llevando una caña, de su boca sale la palabra ECÇE OMO, escrita en letra gótica. A la derecha, aparece un hombre, como representante del pueblo, con las manos en alto, exclamando CRUCIFFICATUR. Encima de Pilato, vemos en un balcón a su mujer, quien observando lo que ocurría, le envía un recado para decirle: "No te metas con ese justo, pues he padecido mucho hoy en sueños por causa de él" (San Mateo, 27, 19). En el lado derecho, detrás del baldaquino, se desarrolla un paisaje de tonos verdes.

Se narra el momento siguiente a la Flagelación y la Coronación de Espinas, cuando Jesús es presentado al pueblo por Poncio Pilato, con la locución latina "Ecce Homo", que significa "he aquí el hombre".

Datada en 1954 (Guía, 1954: 100) (1965: 114), en la primera mitad del siglo XVI, presenta influencias flamencas en el gran realismo de la corona de grandes púas y en las heridas, así como en el paisaje del fondo; italianas en la esquemática arquitectura de color rojo que todavía es cuatrocentista y aragonesas en el afán de riqueza prodigada en los bellos vestidos y el baldaquino, de composición asimétrica, con motivos vegetales de capullos y tallos ondulados que, según Felipa Niño (1942: 26-30), fue adoptada en España a finales del gótico, en el siglo XV, por influencia italiana.

CONSERVACIÓN

Por encontrarse en malas condiciones, con su soporte agrietado y su pintura craquelada y muy sucia, fue tratada en la Escuela de Restauración, en el año 1981, por Javier Carrillo, Luis Reyes y Ofelia Lafuente.

PROCEDENCIA

Ingresó como depósito de tiempo ilimitado, realizado por Don Fernando Alvarez Guijarro, en 1899.

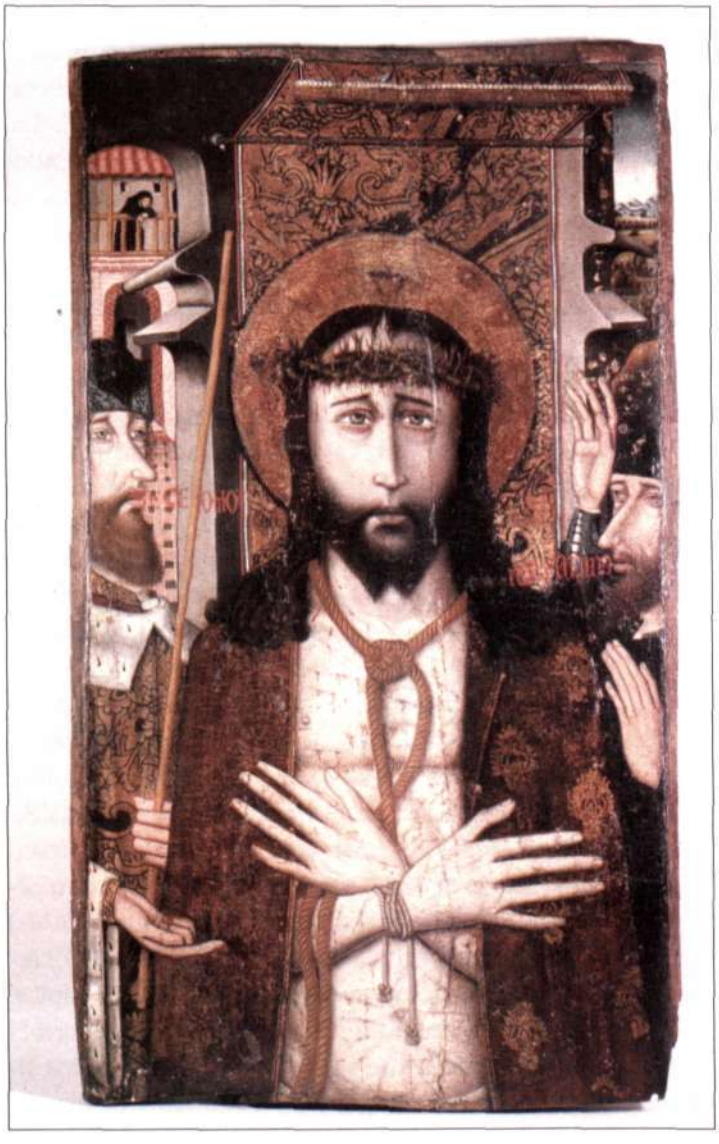


FIGURA 14

DOCUMENTACIÓN

Expediente N. 29-1899 del M.A.N.
Informe de la Escuela de Restauración N. reg. T-173.

N. 51896 SANTIAGO MATAMOROS
T. TERMINADA EN MEDIO PUNTO: 195 X 95 CM.

Tabla de retablo, dividida verticalmente en tres espacios. En la parte superior se representa la Misa de San Gregorio, en la central, que es la principal, aparece Santiago Matamoros, y en la

inferior, el Traslado del cuerpo del apóstol al palacio de la reina Lupa. La zona superior, presenta restos de una decoración gótica, calada, tallada en madera dorada, que enmarca la Misa de San Gregorio. En este tema, sobre fondo de brocados dorados y púrpura, se evoca la Transubstanciación, representando el momento de la incredulidad de San Gregorio en la consagración, cuando le aparece en una mandorla la imagen de medio cuerpo del Varón de los Dolores, sumergido en el sepulcro. Detrás del santo, arrodillado, de perfil, un acólito con vestidura negra, al igual que la de San Gregorio. En el medio de la tabla, se representa a Santiago Caballero y como tal aparece montando en un caballo blanco, en corbeta, con estandarte y espada, pisoteando a los sarrecenos, de acuerdo a la iconografía de Réau. Llama la atención no sólo la imponente figura del caballo, fiel reflejo de la realidad, situado en primer plano, sino también la existencia de un paisaje de árboles, que se constituye en un marco naturalista donde los personajes se mueven. Santiago viste como caballero, clámide militar, de color rosaceo, flotando al aire, suavemente ondulada como consecuencia de la acción realizada, y lleva en su pecho la cruz roja de la Orden. La fisonomía del santo según García Páramo (1988: 100-103), repite el mismo modelo de su iconografía típica, como hombre de mediana edad, barbado y con el cabello que le cae sobre los hombros. Es una figura de gran aplomo y de rostro individualizado, que mira hacia los infieles yacentes en la parte inferior derecha. En el rico enjaezado y en la montura del caballo, así como en el escudo ornado con temas vegetales, se aprecia un gusto por el detalle preciso y ricamente descrito, típico hispano-flamenco. Se describe la historia de Santiago Matamoros en la batalla de Clavijo, popularizada, según Réau (1958: 670-701), por la Orden de los Caballeros de Santiago, y por la Cruzada de la Reconquista. "Según cuenta la leyenda de la Cruzada, la víspera de una batalla contra los musulmanes, liberada en Clavijo en el año 930, el rey Ramiro I, ve aparecer en sueños al patrón de España, quien subido sobre un caballo blanco, vencía a los Moros. Asistido por el Matamoros él logró en efecto la victoria". De esta manera Santiago el Mayor pasó a ser el patrón guerrero de España. Entre las representaciones iconográficas de este santo, como apóstol, peregrino y caballero, ésta última fue tardía, apareciendo a finales del siglo XV, haciéndose más común en el siglo XVI, manteniéndose durante el barroco y decayendo en el siglo XIX. En la escena inferior, se ve el carro donde va el santo, tirado por una pareja de bueyes, en el lado izquierdo de la composición, hay dos figuras, una de ellas una mujer con la cabeza vuelta que presentan rasgos clasicistas, y un hombre con una vara, andando en la dirección de los bueyes, en el que apenas se puede distinguir su rostro. Se narra en ella la leyenda del Traslado del cuerpo del apóstol al castillo de la reina Lupa, que según cuenta, dice Réau, (1958) "la reina mandó llevar el cuerpo del santo en un carro tirado por unos toros salvajes, los cuales por una señal de la cruz fueron domados y convertidos en mansos bueyes que le transportan hasta su palacio, que fue transformado en monasterio". Pita Andrade (1954: 60-61), nos pone de manifiesto, en la Exposición organizada para celebrar el año Santo compostelano en 1954, que este tema estuvo muy representado a finales del siglo XV y principios del XVI. Entre otros ejemplos tenemos los de los maestros Palanquinos y Astorga.

Datada en 1871 (Memoria 1871: 75), a principios del siglo XVI, dentro del estilo hispano-flamenco.

CONSERVACIÓN

Debió de formar parte de un retablo o un tríptico, puesto que presenta en sus lados unas molduras de hierro que servirían para acoplar otra pieza. Se advierten deterioros importantes en el marco y en la tabla inferior, cuya pintura está muy borrosa, y presenta tonalidades oscuras.

PROCEDENCIA

Procedente de Santa María la Vieja, fue donada por el Ayuntamiento de Cartagena a la comisión creada por los Señores Juan Dios de la Rada y Delgado y Juan de Malibrán, en 1869. (Memoria, 1871: 75)

N. 56647 PREDELA CON LA PIEDAD
Y OTROS ASUNTOS
T. 124 X 42 CM.

Banco de retablo compartimentado en tres casas, dos cuadradas y una más pequeña rectangular, que primitivamente iban separadas por pináculos dorados, de los que quedaban huellas antes de que fuera sometida a restauración. Se representan, de izquierda a derecha, a San Antonio Abad, la Piedad y a Cristo Varón de los Dolores entre la Virgen y San Juan (fig. 15). San Antonio Abad, aparece sólo, de medio cuerpo, como figura aislada. Su fisonomía es la comúnmente representada en la Edad Media, como anciano con larga barba, vestido con el hábito marrón de la orden de los antoninos y cabeza cubierta con su habitual gorro blanco que le tapa incluso las orejas. De acuerdo a la iconografía de Réau (1958: 101-114), muestra dos de sus atributos personales, en su mano derecha el bastón terminado en forma de tau griega mayúscula, signo que "protegía contra las enfermedades contagiosas y contra la muerte repentina". También sustenta en esta mano un rosario, símbolo común de los anacoretas. En la mano izquierda presenta otro de sus atributos, la campanilla terminada en cruz, utilizada entre los eremitas para ahuyentar los ataques de los demonios. La veneración a este santo alcanzó su máximo apogeo en Occidente a finales de la Edad Media, que es cuando aparecen más representaciones, sobre todo en los últimos años del siglo XV y principios del XVI. Era invocado contra las enfermedades contagiosas o epidemias como fueron la peste y la sífilis. Este santo, cuyo nombre (SAN ANTON) aparece en letras mayúsculas en su nimbo dorado, destaca por su rostro individualizado de gran concentración expresiva, a lo que contribuye el fondo dorado decorado con estrellas y nudos de estilo mudéjar y la falta de unos efectos luminosos que aúnen las formas. En la pintura del medio se representa La Piedad sobre un fondo oscuro, constituido por la ciudad de Jerusalén, de elevado punto de vista. Bajo la gran cruz central, la Virgen doliente, sujeta el cuerpo escuálido de Cristo muerto en su regazo, acompañada por San Juan arrodillado, a la derecha, y María Magdalena a la izquierda. La escena aparece dentro de un naturalismo y un realismo típico español del arte de los Reyes Católicos. Los nimbos dorados de los santos llevan escritos sus nombres.

La última escena representa a Cristo resucitado sostenido por la Virgen y asistida por San Juan Evangelista. Hay que destacar el agudo patetismo que se muestra en la figura de Cristo, de cuyas heridas la sangre brota a borbotones, demostrando de esta manera el crudo realismo, que los fieles deseaban ver. Sobre el fondo dorado, mal conservado, en el que se aprecia restos de decoración mudéjar, los santos de facciones personales aparecen ensimismados, sin establecer ningún tipo de relación entre ellos. El nimbo de San Juan y de María llevan escritos sus nombres.

Fechada en 1954 (Guía, 1954: 94) (Guía 1965: 106), a finales del siglo XV, principios del XVI, se encuentra dentro del arte hispano-flamenco de los Reyes Católicos. La imitación de la realidad, que los pintores españoles aprenden de los flamencos, se manifiesta sobre todo en la manera de captar los materiales táctiles, aquí se puede comprobar en las telas de las vestiduras, plegadas como las de los pintores flamencos (Franco Mata, 1999).

CONSERVACIÓN

En buen estado de conservación, tras la gran restauración a la que fue sometida.

PROCEDENCIA

Adquirida el 26 de Noviembre de 1903, mediante la compra realizada por el Estado a Don Alfredo López Agrudo.

DOCUMENTACIÓN

Expediente N. 15-1903 del MAN
Libro de Adquisiciones del Estado, fol. 45 recto.

FIGURA 15

N. 60605 SANTA
T. 36 X 29,5 CM.

Esta pequeña tabla presenta a una santa, representada de medio cuerpo, enmarcada por un arco de medio punto lobulado, dorado en relieve, en cuya enjuta superior derecha hay un escudo oscuro, con algunos detalles en color. No se sabe quien es, pues no presenta ningún tipo de atributo personal por el que se la pueda identificar, excepto un rosario de cuentas negras y rojas que lleva en sus manos, atributo éste común a muchas santas. Aparece vestida con túnica blanca en rayas grises y manto asimismo gris, con pliegues ligeramente modelados por suaves líneas verticales oscuras. La cabeza coronada con un nimbo dorado, ornado con ovas, la lleva cubierta con una toca y velo blanco que cae en delicados pliegues.

Datada en 1954 (Guía, 1954: 94) (Guía, 1965: 106), a finales del siglo XIV, principios del siglo XV, dentro del estilo italo-gótico. Muestra características sienesas, en la postura de la cabeza ligeramente inclinada, en el modelado suave de las vestiduras y en el tipo de rostro, que manifiesta una expresión de gran dulzura y serenidad.

CONSERVACIÓN

Aunque toda ella ha sido sometida a restauración en el año 1980, por Eduardo López Arcas, no se encuentra en muy buen estado, muestra muchos desperfectos en todo el rostro, en el tocado, en las manos y en el fondo de oro, que si bien fue dorado presenta zonas en rojo.

PROCEDENCIA

No se conoce su procedencia. Debió de formar parte de una predela, de la que fue separada, según el informe de la Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración, mediante un objeto cortante, mostrando por esta razón bordes desiguales.

DOCUMENTACIÓN

Informe de la Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración, del 26 de Junio de 1981.

N. 60608 RETABLO DE SAN NICASIO Y SAN SEBASTIÁN
T. 145 x 166,9 CM.

De forma cuadrangular, se encuentra organizado en cuatro calles verticales. Las dos centrales, están ocupadas por las figuras titulares, San Nicasio de Reims y San Sebastián, a cuyos pies se encuentran arrodillados, en posición orante, el donante Martín Pérez de Eulate y su mujer, Toda Sánchez de Yarza. A cada lado de los santos, hay tres escenas alusivas a sus vidas, con

inscripciones en la parte superior, donde se lee en letras góticas lo representado (fig. 16). San Sebastián enmarcado con un arco apuntado floreado, al igual que San Nicasio aparece representado, de acuerdo a la iconografía de Réau (1958: 973-974), con dos de sus atributos, una gran espada que le sirve de cayado, evocando su cargo de oficial de la guardia palatina del emperador Diocleciano, y con dos flechas, en su mano izquierda, símbolo característico del martirio que sufrió al ser acusado de prestar ayuda a los cristianos. Dicho martirio como explica García Páramo (1988: 377), "no fue debido a su condición de cristiano, sino a consecuencia de su traición a la religión de sus antepasados, abusando además de su posición en un cargo de confianza". Su fisonomía es la de un joven bien parecido y barbado, característica ésta que se mantiene hasta el siglo XV. A diferencia de como se suele representar a partir del siglo XVI, aquí nos lo encontramos vestido con amplias vestiduras, túnica anaranjada de pronunciados pliegues verticales, adornada con losanges llenos de hojas y suntuoso manto marrón, ribeteado y ornado con blancas coronas y flores. El fondo constituido por tres franjas de color dorado, rojo y negro, completamente decorado con temas vegetales, reiterativos, es el mismo que presenta San Nicasio. En el lado derecho del espectador, junto la figura de San Sebastián, se representa a este santo asaetado. Atado a una columna, destaca por su mayor altura respecto al resto de los personajes y sobre todo en relación con el pequeño arquero. Se lee encima de esta escena: aquI:como:saetean:asant:sabastIan.

En la escena del medio San Sebastián bautiza a cinco fieles sumergidos en una cuba, aparece el santo vestido como obispo con mitra (en la inscripción se lee: como:los:bautIzan:alos:q(ue)dl (...):en s(ant)sabst(Ian). La escena superior, muestra dos figuras atadas que están siendo quemadas en presencia de un rey y otros personajes (como:los:asan:alo(s) q(ue)...).

En otra de las calles centrales del retablo, figura San Nicasio, obispo de Reims, santo que recibió gran culto en Francia, y que en España, según Réau, aparece a menudo vinculado a San Sebastián. Estos santos, a los cuales se intercedía en momentos de epidemias y calamidades, recibieron gran culto en el reino de Navarra y como dice Steven Janke (1977: 105-107) "la iconografía es apropiada a un origen navarro, ya que los santos Sebastián y Nicasio eran muy venerados en aquel reino. El último había sido venerado por la familia real por mucho tiempo". San Nicasio, de acuerdo a la iconografía de Ferrando Roig (1950: 207) y Réau (1958: 1190-1199), se le representa decapitado con la cabeza mitrada entre las manos, haciendo alusión al martirio sufrido a principios del siglo V, cuando los vándalos asediaron la ciudad. Viste de obispo, con túnica blanca y capa pluvial oscura, ligeramente ondulada, con flor de cardo dorada. En el compartimento inferior, de la calle izquierda, se representa, según se puede leer en la inscripción: como:IlumIna:alos:clegos:sant nIcasio:

En la escena del medio, San Nicasio aparece decapitado en presencia de un rey y un soldado, que podría ser el bárbaro que le cortó la cabeza (:lo Degollaron:asant nicasio). En la superior, el santo está predicando a los fieles como(...) como preDIcana(...).

Catalogado por Post (1930: 123-124) y Gudiol (1956: 185) dentro del estilo franco-gótico de la escuela navarra y fechado, según reza la inscripción de la parte inferior en el año 1402. Se caracterizan los fondos por un horror al vacío, todos aparecen decorados con delicados motivos vegetales, iterativos, finamente punteados. El color que en ellos domina es el dorado, con el que se niega todo contacto con la realidad. El modelado de las figuras está resaltado por un marcado trazo negro, claramente visible en los personajes de las dos calles laterales. Los volúmenes de los cuerpos, en muchos casos no están bien logrados, son modelados someramente de forma plana y a veces desproporcionadamente. Las dos figuras titulares del retablo son las que han captado la mayor atención del pintor, en las que se aprecia un carácter más corpóreo, logrado mediante las amplias vestiduras de pliegues sombreados. Asimismo se advierte ciertas influencias italianas en las solemnes fi-

FIGURA 16

guras hieráticas, dibujadas con firmeza, y en el espacio irreal, de carácter bizantino.

CONSERVACIÓN

Actualmente está en buen estado de conservación, después de haber sido sometido a restauración.

PROCEDENCIA

En cuanto su procedencia es de gran importancia los documentos descubiertos y estudiados por Goñi Gaztambide (1986: 285-303), en 1986, sobre la Iglesia de San Miguel de Estella, en donde los Eulates mandaron hacer la capilla de los santos Sebastián y Nicasio. Nos aporta Goñi la prueba documental del texto del siglo XV: "Primo fizieron fazer los dichos Martín Pérez e Toda Sánchez, su muger, la capilla e altar de los señores Sant Sebastián e Sant Nicasio de nuevo e depintarlos en un retablo a sus propias misiones por reverencia de nuestro señor Ihesu Christo...". Asimismo se puede leer en el estudio de Goñi el documento del siglo XVI donde se vuelve a nombrar dicho retablo: Anno Domini millesimo CCCC° segundo esta hobra fizo fazer Martín Pérez. Y están canceladas ciertas palabras adelante, como en el retablo de Santa Cruz hasta donde dice: del señor rey e Toda Sánchez de Yala (!), su muger, a onor e servicio de Dios e del señor San Sebastián e San Nicasio. Y no se puede leer lo demás del letrero por estar casi cancelado."

Basándonos en los argumentos que dio la parroquia se sabe que Martín Pérez de Eulate fue oficial de canteria y después cantero o mazonero. Carlos III en 1389 lo nombró mazonero, título que le fue renovado por Blanca de Navarra en 1427, nombrándolo maestro de las obras reales de mazonería de todo el reino. Además

realizó varias obras por contrata, que importaron grandes cantidades y trabajo en los palacios reales de Olite y Tafalla, desde su nombramiento hasta su muerte el 30 de septiembre de 1434. De todo esto se desprende que gozaba de buena posición económica y social que le permitieron costear dos retablos, el aquí estudiado, y en 1416 el de Santa Elena (García Gainza (1980: 488), con la intención de convertirlo en su panteón familiar.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez-Ossorio, F.
(1910): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional.* Imprenta Artística Española. Madrid.

Angulo Iñiguez, D.
(1937a): El maestro de Becerril. *Archivo Español de Arte y Arqueología.* T. XIII, N. XXXVII: 15-24.
(1954b): *Pintura del Renacimiento.* Ars Hispanae. T. XII, Plus-Ultra. Madrid.

Azcárete, J. M.
(1990): *Arte gótico en España.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Camón Aznar, J.
(1949a): *Los grandes temas del arte cristiano en España III: "La Pasión de Cristo".* BAC, I serie cristológica, T. III. Madrid.
(1996b): *Pintura medieval española.* Espasa Calpe. T. XXII. Madrid.
(1970c): *La pintura española del S. XVI.* Espasa-Calpe. T. XXIV. Madrid.

Catálogo: Ver Exposición (1893).

Ceán Bermúdez, J. A.
(1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Imprenta de la Viuda de Ibarra.T. II. Madrid.

Díaz Padrón, M.
(1972a): Una nueva tabla del Maestro de Osma. *Archivo Español de Arte.* T. XIV: 61.
(1974b): Un retablo de San Miguel Arcángel del Maestro de Osma en el Museo Diocesano de Valladolid. - *Archivo Español de Arte.* XLVII: 168-169.

Dieulafoy, M.
(1913): *Espagne et Portugal.* París.

Domínguez Rodríguez, A.
(1976): Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* LXXIX: 757-766.

Exposición
(1893): *Exposición Histórica-Europea* 1892 a 1893. Catálogo General. Impresor la Real Academia de la Historia.

Fernández-Cid, M.
(1979): *Diccionario de términos.* Ediciones Sedmay. Madrid.

Ferrando Roig, J.
(1950): *Iconografía de santos.* Edición Omega. Barcelona.

Franco Mata, Á.
(1987a): Montaje de las salas de arte cristiano bajomedieval en el Museo Arqueológico Nacional. - *Boletín Anabad,* XXXVII, N. 4: 627-639.
(1987b): Saber ver el gótico. Leganes, págs. 20-142.

Franco Mata, Arte y Liturgia: un fragmento de predella gótica de Villa franca del Bierzo y la liturgia de Semana Santa, *Tierras de León*, 107-108. León 1999, págs. 9-25.

Galiay Sarañana, J.
(1942): *Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XV. Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de nobles y bellas artes de San Luis*, 2ª época, Zaragoza, N. 2: 34-52.

García Gainza, C.
(1980): *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Estella.* Intitución Príncipe de Viana. Pamplona.

García Páramo, A. M.
(1988): *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla.* Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia Departamento de Hª del Arte I (Medieval). Madrid.

Goñi Gaztambide, J.
(1986): La capilla de los Eulates en San Miguel de Estella. *Homenaje a Jose María Lacarra*, Institución Príncipe de Viana. Tomo I. Pamplona.

Grimgerg, C.
(1983): La Edad Media, el choque de 2 mundos: *Oriente y Occidente.* Edición Daimon. Barcelona.

Gudiol Ricart, J.
(1956): *Pintura gótica.* Plus-Ultra, Ars Hispania, T. IX. Madrid.

Guia
(1917): *Guía Histórica y Descriptiva del Museo Arqueológico Nacional.* Madrid.
(1954): *Guía: Museo Arqueológico Nacional. Guías de los Museos de España I*, Publicaciones de la dirección general de Bellas Artes, Madrid.
(1965): *Guía del Museo Arqueológico Nacional.* Guías de los Museos de España I, Ministerio de Educación Nacional, Dirección general de Bellas Artes, Madrid.

Iturgaiz, D.
(1974): Santo Tomás a través de la iconografía cristiana (Ensayo parcial). Separata *Ciencia Tomista*, T. CI-2-3, Abril-Septiembre, Salamanca: 307-349.

Lafuente Ferrari, E.
(1953): *Breve historia de la pintura española*. Tecnos. Madrid.

Memoria
(1871): *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comisión que para ello les fue conferido, D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, catedrático de la escuela y jefe de 3º grado del cuerpo facultativo de Bibliotecas, archivos y anticuarios y D. Juan de Malibrán oficial de 1º grado*. Madrid.

Museo Arqueológico Nacional
(1933): *Adquisiciones en los años 1930 y 1931*, siendo directores generales de Bellas Artes D. Manuel Gómez-Moreno y D. Francisco de Orueta y director del Museo Don Francisco Alvarez-Ossorio. Patronato del Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Millares Carlo, A.
(1983): *Tratado de paleografía española*. Espasa-Calpe, T. I. Madrid.

Niño Mas, F.
(1942): *Antiguos tejidos artísticos españoles*. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, N. 10. Madrid.

Noticia
(1876): *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arquelógico Nacional* publicada siendo director del mismo el Excmo. Señor Don Antonio García Gutiérrez. Madrid.

Paniagua Soto, J.R.
(1979): *Diccionario de términos*. - Ediciones Sedmay. Madrid.

Pita Andrade, J. M.
(1954): Santiago en el Arte. *Goya Revista de Arte*. n. I: 60-61.

Post, Ch. R.
(1930-53): *A History of Spanish Painting*. Vols. II-XI, Harvard University. Cambridge.

Real Academia de la Historia
(1983): *Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. Catálogo general*. Impresor la Real Academia de la Historia.

Réau, L.
(1958-1959): *Iconographie de l'art chrétien*. T. III. Presses Universitaires de France. París

Saber ver el gótico, catálogo exposición, Leganés, 1987.

Sanpere y Miquel, S.
(1906): *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, T. I. L'avenc. Barcelona.
(1987): *Saber ver el gótico*, catálogo exposición, Leganés, 1987.

Silva Maroto, P.
(1990): *Pintura Hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. 3 vols. Consejería de Cultura y Bienestar Social. Junta de Castilla y León.

Steven Janke, R.
(1977): *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*. Pamplona.

Vetter, E. M.
(1963): Iconografía del "Varón de los Dolores" su significado y origen. *Archivo Español de Arte*. XXXVI: 197-230.

Voragine, J. de.
(1913-1914): *La leyenda dorada*. 2 vols. Biblioteca Hispania. Madrid.

LA INFLUENCIA FLAMENCA EN UN EJEMPLO CONCRETO: EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DO AZOUGUE (BETANZOS. A CORUÑA)

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Santiago

RESUMEN

El templo de Santa María de Azougue (Betanzos. Coruña) presenta en su cabecera un retablo en el que a pesar de las multiples reformas e incorporaciones, se mantiene un claro lenguaje flamenco en sus tablas, lo que lo convierte en una de las escasas manifestaciones de este estilo en Galicia. En estas tablas de sencillas composiciones heredadas del mundo del grabado se recrean los temas de la vida de Cristo y de la Virgen, componiendo un conjunto donde los misterios del Rosario se representan en torno a la figura de María. Estos relieves son una de las representaciones más tempranas del tema en Galicia.

SUMMARY

The temple of Sta. Maria de Azogue (Betanzos. Coruña) shows an altarpiece in its aspe, that, in spite of the multiple reforms and additions, keeps the flemish style its reliefs. This fact converts it into one of the few works within this style in Galicia.

These reliefs show simple compositions inherited from the ilustrations, with scenes of Jesús and Maria's life and they constitute a group where the rosary misteriesare representates centerd around Maria's image. These reliefs are one of the earliest illustrations of this subject in Galicia.

EL templo gótico de Santa María do Azougue responde a una típica iglesia de tres naves, con cabecera tripartita en la que destaca su capilla mayor de planta poligonal. No obstante, la estructura medieval de ésta, se ve interrumpida con la presencia de una pieza de arte mueble que llama la atención del espectador: el retablo mayor[1].

Éste, que cubre todo su testero, responde, en cuanto a su estructura, a las premisas difundidas a lo largo del estilo barroco, no en vano esta construcción no se comienza hasta el segundo cuarto del siglo XVIII, época en que se decide la ejecución de un camarín para albergar la imagen de la patrona de la iglesia[2]. Ello, sin embargo, no implica que con anterioridad a esta fecha no existiese otro retablo, sustituido por el actual, tal y como se constata en las condiciones que el cabildo im-

[1] Debo agradecer, al Prof. Dr. de la Universidad de A Coruña, D. Juan M. Monterroso el haberme facilitado numerosa y diversa información para la elaboración de este trabajo.

[2] El 1 de Enero de 1737 "... reuníase en el coro alto de esta iglesia su cura ecónomo, don Ventura Caínzos, con más de medio centenar de feligreses -convocados como era tradicional, a son de campana y campanilla, tañida ésta por las calles-, a fin de celebrar cabildo y tratar, entre otras cosas, de la construcción de un camarín para la Virgen de Belén, patrona de la parroquia. Acordóse, en efecto, ejecutar la pieza en cuestión e instalarla sobre la custodia o sagrario del altar principal, distribuyéndose los misterios que en el retablo figuraban, "con sus coronaziones", de acuerdo con el proyecto

pone a Francisco Gómez Soneira, escultor brigantino que recibe el encargo de realizar la nueva obra[3], y de deshacer el antiguo retablo imponiéndosele como única condición, que parte de su estructura ha de ser conservada[4], lo que explica que a pesar de que el retablo actual se aparte cronológicamente de toda factura medieval persistan, en su primer cuerpo, una serie de tablas que evocan los postulados de dicho estilo artístico.

Así, en éste se sitúan catorce tablas[5], independientes las unas de las otras, deudoras del estilo gótico, cuya temática se centra en escenas relacionadas con la vida de la Virgen y del propio Cristo, y que han sido vinculadas con la plasmación de los misterios del rosario[6]; temática que responde a una devoción medieval vinculada a la figura de Santo Domingo, fundador de la orden de predicadores, no en vano es a este santo *"á quien se debe este piadoso método de orar, que él enseñó á consecuencia de una aparición de la Santisima Virgen que tuvo el año de 1208 cuando estaba predicando contra los albigenses"*[7].

Sin embargo, esta devoción alcanzará un importante desarrollo en el último cuarto del siglo XV de la mano de Alano de Rupe, quien organiza las cofradías de la Virgen del Rosario, aunque no cristalizará hasta entrado el siglo XVI con el desarrollo de la temática del retablo-rosario[8], momento que además coincide con la instauración por parte de la iglesia de la festividad que conmemoraba esta advocación mariana[9].

---

o "mapa" presentado por el maestro Andrés de Soneira, estudiando antes la situación económica de la iglesia, y de ser aquella favorable, se hiciese ajuste con dicho maestro u otro artífice análogo que ofreciese mayores ventajas, bajo la obligación de realizar la obra citada, reponiendo, además, los elementos escultóricos que faltasen o, por cualquier causa, estuviesen deteriorados. Para todo ello se dió poder en forma al rector de la mencionada feligresía; al mayordomo fabriquero de la misma, don José de Cenda y Canzelada, presbitero, y a Mauro da Espiñeira y Aguiar, escribano de número de esta ciudad, facultándoles, al propio tiempo, para que pudiesen fijar las correspondientes cédulas en los lugares de costumbre, dando cuenta al cabildo de lo que resultare y posturas que hubiere para llevar a cabo el remate inmediatamente". VALES VILLAMARÍN, F.: "El retablo Mayor de Santa María del Azogue". *Anuario Brigantino*, (1951). s/p.

[3] A pesar de que 1737 es la fecha en la que el Cabildo toma la decisión de llevar a cabo la obra, ésta no se emprenderá hasta seis años más tarde, desconociéndose en la actualidad el tipo de razones que condujeron al citado retraso. CARPENTE FERNÁNDEZ, A.: "Retablo Mayor de Santa María de Azogue". *Galicia no Tempo*, ficha n.º 101. Santiago de Compostela, 1991. pág. 211. Vales Villamarín, apunta que tal vez las causas de dicho retraso pudieron ser razones de tipo económico, no siendo hasta 1743, el trece de Enero, cuando el rector propietario don Andrés Vidan, convoca al cabildo para poner en marcha el proyecto, y fijando nuevas cédulas con maestros de reconocida competencia "donde se ponga Nuestra señora en el altar mayor sobre la custodia de la rreferida yglesia, bajandola del sitio en que se halla, en la forma y con la decencia que más bien pueda benerarse acomodando con perfecion y correspondencia, según arte, los quince misterios y sus coronaciones de el enumpciado altar, reparando qualquier pieza que se halle disquisiada o imperfecta y fuere necesario mouer con la nueua fabrica que se hicere, practicando todo ello en la conformidad que sea preciso y permanente a su buena direpción, satisfaciendo y pagando el ymporte, de lo expresado a costa de los aueres mas prontos y de alcances que deuieren los mayordomos de la yglesia y fabrica mencionada, y considerando no ser bastantes por la tenuydad de sus rentas, puedan obcurrir al señor prouisor de la ziudad y arzobispado de Santiago, solicitando la lizencia conduzente paar que las cofradias de dicha ygleisa concurran cada una con lo que les sea posible para el coste de dicha obra y hacer lo mas que ceda en beneficio y ejecución de lo expuesto". VALES VILLAMARÍN, F.: "El retablo mayor de Santa María del Azogue" ... *Op. cit.*, s/p.

[4] *Ibídem.*

[5] Aunque, según se recoge en el contrato con Gómez de Soneira, éste debería incluir los quince misterios del antiguo retablo en la nueva construcción, en la actualidad solamente se pueden observar catorce tablas, desconociéndose, si incluso alguna vez llegaron las quince a integrar el primer cuerpo. Esta incógnita no presenta fácil solución pues se sabe que con anterioridad a 1981, año en que desaparece una como consecuencia del robo acaecido en la iglesia, el retablo estaba integrado por catorce tablas. Esta pérdida fue subsanada con la colocación en el retablo de otra tabla, aparecida en 1951 bajo la mesa del altar mayor, y que en opinión de todos los expertos, formaría parte del primitivo retablo no sólo por la talla, sino también por su tamaño, factura y pintado, desconociéndose si en algún momento, se llegó a incluir en la obra realizada por Gómez de Soneira.

[6] CARPENTE FERNÁNDEZ, A.: "Retablo de Santa María de Azogue" ... *Op. cit.*, pág. 211.

[7] CROISSET, J. de.: Año Cristiano ó ejercicios devotos para todos los domingos del año. Dominicas II. Madrid, 1878. pág. 1065.

[8] SEBASTIAN, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981, págs. 196, 201, 241-242.

[9] En el año 1572, el Papa Pío V instituye la celebración bajo el nombre de Nuestra Señora de la Victoria, con motivo de la victoria sobre las naves turcas en Lepanto. Sin embargo, a pesar de la institución de esta fiesta, no será

La plasmación de esta temática, intentaba introducir al fiel dentro de un mundo devocional donde las escenas ofrecían un carácter didáctico y, donde, al igual que más tarde sucederá en el mundo barroco, debía de estar implícita la consideración de que "para rezar el rosario con frutos espirituales del alma se debían contemplar las escenas de la Redención unas después de otras"[10].

Aunque esta temática no es excesivamente habitual en el mundo de los retablos hispanoflamencos[11], sí marca de manera decisiva la iconografía del retablo brigantino, donde, los misterios discurren distribuidos de modo similar a como se divide la oración —Gozosos, Dolorosos y Gloriosos— (lám. 1).

LÁMINA 1

Así, el retablo, siempre efectuando una lectura de izquierda a derecha comenzaría por los Gozosos[12] —La Encarnación del Verbo en el seno de la Virgen[13], La Visitación de Nuestra Se-

---

hasta el pontificado de Clemente XI cuando adquiera un carácter universal ya que hasta entonces habría quedado circunscrita con exclusividad a las iglesias de los reverendos padres dominicos, fijándola este pontifice el primer domingo de Octubre ya que consideraba que la devoción del Rosario "era el medio mas a proposito de dar gracias a la santisima virgen de los favores recibidos por su protección singular y obtener otros nuevos". CROISSET, J. de.: Año Cristiano ó ejercicios devotos ... *Op. cit.*, pág. 1067.

[10] MÂLE, E.: *El Barroco. Arte religioso del XVIII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985, pág. 409. En el mundo Barroco, sin embargo, en este tipo de iconografía se tendrá presente un sentido que se haya ausente del mundo medieval, ya que se hará hincapié en los aspectos teatrales que tienden a influir en la actitud psicológica del fiel que hace que la vista refuerce lo que el oido oye.

[11] Esta corriente, es la que marca muchos de los retablos españoles de finales del siglo XV y primera decada del XVI cronología en la que se desarrolla este estilo y que se caracterizan por un marcado efecto pictórico, a la vez que por el gusto del poderio, lujo y riqueza. Estas realizaciones pueden venir por una doble vía, por un lado de la mano de aquellos autores que teniendo origen flamenco o germánico desarrollan su actividad en territorio hispánico, alcanzando cierto renombre el llamado foco toledano-burgalés con realizaciones tales como el retablo de la capilla mayor de la Catedral de Toledo, el retablo del Paular en Madrid, el retablo de San Gumiel de Izan en Burgos, el retablo de Santa María y de todos los santos en la Catedral de Cuenca, el retablo de la iglesia de Villaescusa de Haro e, incluso, se irradia a otros focos como son: el retablo de la capilla mayor de la Catedral de Oviedo o el retablo mayor de la Catedral de Sevilla; mientras que la segunda vía de penetración vendrá por la importación de piezas acabadas en el norte de Europa y que, solamente una vez que se han concluido, llegan a España. Dentro de este segundo grupo, menos numeroso, se podrían citar el Altar del Nazareno de San Lesmes, en Burgos, o el tríptico de Covarrubias de la misma ciudad, el retablo de la capilla de San Juan Bautista de la iglesia de San Salvador de Valladolid o el retablo del convento de San Antonio del Real en Segovia. DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.: "Escultura gótica". *ARS HISPANIAE*, T. VIII, Madrid, 1956, págs. 374-379.

[12] Para la terminología de los misterios del Rosario véase: NACAR FUSTER, E., y COLUNGA, A.: *El Misal Ritual Latino Español y Devocionario*. Barcelona, 1957.

[13] A pesar de que en la actualidad este misterio no encabeza el retablo se conoce el dato de que hasta 1981 una tabla en la que se plasma dicha temática ocuparía este lugar.

ñora a Santa Isabel, El Nacimiento del Señor en Belén, La Purificación de nuestra Señora, El Niño perdido y hallado en el Templo—, seguirían los Dolorosos, en la segunda calle del segundo piso, —La oración del Señor en el huerto, Los azotes a la columna, La coronación de espinas, El Señor con la cruz a cuestas y La crucifixión del Señor—, y a partir de la tercera calle del tercer piso los Gloriosos —La Resurrección del Señor, La Ascensión del Señor, La venida del Espíritu Santo, La Asunción de Nuestra Señora y La Coronación de Nuestra Señora—, en los que se interrumpe el principio narrativo al producirse una alteración en la disposición de los mismos.

El ciclo de los misterios Gozosos, se iniciaría con una tabla, en la actualidad desaparecida, pero de la que se conservan tanto reproducciones[14] como descripciones[15], y que narraría el tema de La Encarnación del Verbo en el seno de la Virgen, para continuar en la segunda calle de este primer piso con la representación del episodio de La Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel (lám. 2), tema que se debe entender como una prolongación del anterior, y que tiene su base en el Evangelio de San Lucas (Lc. 1, 40-43).

En ella se representa a dos figuras femeninas de pie, que entran en contacto al estirar sus bra-

LÁMINA 2

zos iniciando un abrazo, vestidas con túnicas y largos mantos, organizados por medio de aristados pliegues; una de ellas, la de mayor edad, cubre su cabeza con una toca, mientras que la otra dispone su melena libremente, cayendo articulada en bucles a ambos lados de su rostro. El fondo, en el que se recurre a la técnica pictórica, abandona la neutralidad, utilizándose la figuración de una puerta como elemento encargado de aportar notación espacial y de cerrar la composición.

Esta escena establece importantes paralelismos con la Visitación del maestro flamenco D. Bouts[16] (lám. 3) conservada actualmente en el Museo del Prado, sin que ello implique la existencia de diferencias que pueden, en parte, deberse, al cambio de técnica, ya que el lienzo permite mayores libertades al artista; así, en el citado ejemplo del Prado, la figuración, desarrollada en el primer plano, se cierra con un amplio paisaje, en el que se contempla al fondo una edificación, mientras que en el caso de la pieza brigantina, queda reducida al mero referente de la puerta.

Igualmente, el concepto de frialdad que marca la obra de Bouts, frialdad acentuada por la actitud de los personajes, que apenas se apartan de la vertical, está presente y se agudiza en el ejemplo brigantino, siendo deudores, ambos, de los modelos creados por Roger Van der Weyden, tal y como ocurre en el ejemplo conservado en

[14] Tal es el caso de la publicada por Velo Pensado. VELO PENSADO, I.: "La tecnología y la escultura flamenca en La Coruña y Betanzos durante el siglo XVI". *Untia Boletín do Seminario de Estudios Mariñans*, n.º 2, (1986), pág. 139.

[15] Vales Villamarín realiza un análisis de la pieza, indicando: "la Virgen Santísima, sentada ante un pequeño pupitre, donde descansa sobre rico cojín un libro abierto —la Biblia seguramente—, suspende sus oraciones y escucha, en actitud humilde y recogida, ambos brazos cruzados sobre el pecho las palabras del Arcángel, hermosísimo mancebo que, al mismo tiempo que habla, señala al cielo con la diestra. El cabello del celestial mensajero, dispuesto en largos y graciosos bucles, forma sobre la frente ligero penacho a manera de V, detalle que en algunas pinturas flamencas vemos sustituído por brillante diadema coronada con crucecilla. No falta en el aposento el delicado búcaro que originariamente contendría la varita de lirios, símbolo de la pureza de María". VALES VILLAMARÍN, F.: "El retablo Mayor de Santa María del Azogue" ... *Op. cit.*, s/p.

[16] El llamado Tríptico de la Infancia de Cristo de Bouts representa cuatro escenas: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y la Epifanía.

LÁMINA 3

el Museo de Leipzig[17]. No obstante, y a pesar de estas conexiones con la obra pictórica de Weyden, se cree que el precedente más directo se hallaría en el mundo del grabado germánico.

Así, Johann Bämler, en 1484, en Augsburgo, en "Ein Lobliche Ausslegung der Heyligen Messe"[18], al plasmar el tema de la Visitación (Lám. 4) desarrolla una estructura muy similar a la que contiene la tabla brigantina, tanto en el tipo de indumentaria como en la composición o incluso en el dato de que ambas figuras presenten claros síntomas de gravidez[19].

LÁMINA 4

La siguiente escena, ya en la tercera calle, y en la que se evoca el tercer misterio Gozoso: El Nacimiento del Señor en Belén (lám. 5), se caracteriza por una mayor riqueza, tanto iconográfica como compositiva. En el primer plano se hace referencia al tema de la Natividad, pero plasmado a través de una Adoración, reservándose el resto del espacio para el desarrollo de un paisaje organizado con masas rocosas y un pequeño portal, elemento encargado de dotar a la

[17] FRIEDLÄNDER, M.: *De Van Eyck a Brueghel. Les primitifs flamands*. París, 1964. págs. 26-36.

[18] BÄMLER, J.: "Ein Lobliche Ausslengung der Heyligen Messe". *The Illustrated Bartsch. Anonymous Artist 1484-1486.* New York, 1983. T. 85-1. pág. 17 y ss.

[19] El hecho de que estos mismos elementos se detecten en otras obras procedentes de un mismo espacio geográfico, lleva a plantear la posibilidad de que los artistas manejen una imagen "cliché", aceptada de forma masiva y en el que solo se observan pequeñas variaciones, tal es el caso, por citar un ejemplo, de la Visitación realizada por Johann Reger en "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" (1487). REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae". *The Illustrated Bartsch. Anonymous Artist 1487-1488.* T. 84-1. New York, 1984. pág. 35.

LÁMINA 5

composición de sentido espacial, sin abandonar los carácteres anecdóticos, presupuestos, éstos, que han de ser puestos en relación con la existencia de una preocupación por mostrar el ambiente y el espacio que envuelve a las figuras.

Las tres figuras del primer plano, adoptan una composición cerrada de caracter triangular[20]. El niño, desnudo, llevándose el dedo a la boca, y acostado sobre el manto de su madre, centra la composición. En esta tabla, al igual que en la anterior, vuelven a aflorar los referentes difundidos en las obras de Van der Weyden[21], esquema que no es exclusivo del mundo pictórico, sino que también se emplea en el escultórico, tal y como lo atestigua la obra de Tilman Riemenschneider, Asunción y Vida de la Virgen[22].

El desarrollo de este tema tampoco es ajeno en el mundo del grabado que, como sucede en otros casos, se convertirá en probable fuente de las obras arriba mencionadas; similar, por lo que a la disposición de las figuras del primer plano se refiere, y haciendo especial hincapié en la figura del Niño recostado sobre el manto de su Madre, es el grabado de la Natividad realizado por Johann Bämler (lám. 6), en 1484, donde, sin embargo, la figura de María, mantiene un claro gesto de oración lo que ya ha desaparecido en la tabla brigantina. Este grupo central, se complementa con la presencia, en el ángulo izquierdo, del cobertizo, en cuyo interior, al igual que sucede en el templo de Azougue, se situan el buey y la mula[23].

Al igual que en la pintura flamenca, las figuras de María y José, ambas genuflexas[24], participan de un tratamiento diferenciado en cuanto al rostro se refiere, reflejándose en el de María unos planteamientos más idealizados, mientras en el de José se produce uno más elaborado, que evoca su propia temporalidad, y que se ve reforzado por el tipo de atavío que la figura viste e incluso por el tipo de complementos empleados que invocan una relación directa con las actividades cotidianas.

---

[20] Este tipo de composiciones que responden a esquemas triangulares son característicos de los llamados retablos amberinos, y serán elementos frecuentes de los realizados en el llamado período manierista, de los años finales del estilo gótico. FONTOIRA MARZIN, E.: "La restauración del retablo de Oppiter". *Revista Rutas del Románico*, n.º XIV, (1996) pág. 127.

[21] Artista encargado de crear un esquema compositivo que dará libertad a los autores a la hora de completar la figuración y que gozará de una amplia difusión, siendo uno de sus principales seguidores Menling.

[22] Esta obra, datada en 1505, también conocida como Tríptico de Geglingen, alberga en el panel central el tema de la Asunción de la Virgen, flanqueado en el lado derecho por el Nacimiento de Cristo y la Presentación en el templo, mientras que en el izquierdo cierran el conjunto la Anunciación y la Visitación. OSTEN, Ger Von der & HORTS VEY.: *Painting and Sculpture in Germany and Neantherlands 1500 to 1600*. London, 1969. págs. 13-17.

[23] La presencia de los dos animales en el tema de la Natividad del Señor, tiene su fuente en los Evangelios Apócrifos, en concreto en el Pseudo Mateo, donde en el capítulo XIV se lee: "Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al Niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el Profeta Isaías: "El buey conoció a su amo y el asno el pesebre de su Señor". Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar. En lo cual tuvo cumplimiento lo que había predicho el profeta Habacuc: "te darás a conocer en medio de dos animales". "Evangelio del Pseudo Mateo". Apócrifos de la Natividad. SANTOS OTERO, A. de.: *Los Evangelios Apócrifos*. B.A.C. Madrid, 1985, págs. 211-212.

[24] El hecho de que María se halle arrodillada responde a una tradición difundida en el medievo, y que hace referencia a la adoración del niño por su madre conforme a la visión de Santa Brígida de Suecia, durante su viaje a Tierra Santa, iconografía que alcanza un gran desarrollo en el mundo Occidental de finales de la Edad Media. REDONDO CANTERA, M.ª J.: *El sepulcro en la España del siglo XVI. Tipología e Iconografía*. Madrid, 1987. pág. 158.

LÁMINA 6

En esta tabla también tienen cabida una serie de personajes secundarios: los pastores, que se proyectan, en el espacio, en un segundo plano. A pesar de que esta combinación de personajes, afirma que el artista conoce los distintos referentes de la escena, la realidad es que no domina la representación del tema, al no existir un empleo correcto de la perspectiva y, tampoco queda claro, el efecto de *"adoratio"* desarrollado por el pastor que se encuentra sobre el tejado.

Cerrando el primer cuerpo de este retablo se dispone el cuarto de los misterios Gozosos: La *Purificación de Nuestra Señora* (lám. 7). La escena, dividida en dos planos, aparece centrada por una mesa de altar, con el frontal organizado por arcos de medio punto, que cobijan en su interior figuras de identificación imprecisa. Sobre la mesa, donde se manifiesta el principio que Panofsky demonina "perspectiva invertida", se coloca la figura del niño desnudo, sobre almohadones. Flanqueándola están las figuras de María y Simeón siguiendo un concepto muy empleado desde los inicios del gótico, de manera que José y la profetisa Ana, así como los demás miembros que componen la escena, quedan relegados a un segundo plano.

Pero, dado el tema, juega un papel protagonista en la escena la ofrenda de las tórtolas —siguiendo el referente evangélico de San Lucas (Lc. 2, 22-24) que por extensión evoca la purificación de María[25]. Frente a la inexpresividad de los rostros de los personajes, sin embargo, se ha de hacer especial énfasis en las indumentarias, destacando entre todas la de la figura de Simeón, personaje que actua como nexo entre el Antiguo

[25] Para el rito de purificación de la madre, de acuerdo con el Levítico, según se haya tenido niño o niña, la madre presentará ante el sacerdote, a la entrada del tabernáculo "un cordero primal en holocausto y un pichón o una tórtola en sacrificio por el pecado". Aunque, "Si no puede ofrecer un cordero, tomará dos tórtolas o dos pichones, uno para el holocausto y otro para el sacrificio por el pecado". Levítico, 12, 6-8. Mientras que Redondo Cantera, considera que esta ofrenda se convierte en una obligación de los pobres como rescate de la consagración del primogénito de Dios, según el rito judío instituido en recuerdo de la salida de Egipto. *Ibidem*, pág. 160.

LÁMINA 7

LÁMINA 8

y el Nuevo Testamento. Simeón, mitrado, y ataviado con vestiduras episcopales que se hallan influidas por recursos extraídos de las artes metálicas, establece un claro contraste con las indumentarias de los restantes integrantes de la composición, en los que hay un dominio de los ropajes de época.

Este tema a diferencia de lo que sucede con otros presentes en este retablo, no goza de un tratamiento prioritario en la plástica flamenca, aunque sí alcanzó gran desarrollo entre los realizados por los escultores hispanos del siglo XV, destacándose dos ejemplos: el del Retablo del Paular[26], donde a pesar de las diferencias manifestadas con respecto a la tabla brigantina —actitud genuflexa de María, incorporación de un mayor número de figuras—, comparten básicamente los mismos presupuestos, o el grupo presente en la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos[27].

Este grupo de misterios Gozosos finaliza en el segundo piso, en la primera calle, con la representación del correspondiente al *Niño perdido y hallado en el templo* (lám. 8). Al igual que en la escena anterior la composición se centra en torno a una mesa, sobre la que se dispone una figura sedente de pequeño tamaño, y que, tal vez, al igual que sucede en obras coetáneas, tales como "Horologium Devotionis"[28] e "Itinerarium Beatae Virginis Mariae"[29], portaría en sus manos un volumen, afirmación que no se puede constatar al haber desaparecido las manos de la figura de Cristo[30].

En torno a este núcleo central se desarrollan una serie de figuras que responden a un esquema compositivo de carácter cerrado, que no lleva implícito un principio estático, ya que para dinamizar y dotar de espacio a la figuración el artista los dispone circulares y en una clara actitud dialogante.

---

[26] SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Nacimiento e infancia de Cristo*. Serie Cristológica. T. I. B.A.C. Madrid, 1984. págs. 93-94.

[27] Éste, datado ya en el siglo XVI, pone de manifiesto los presupuestos del estilo renacentista, y fue realizado por los escultores Felipe de Vigarny y Diego de Siloé. CHAMOSO LAMAS, M.: "La Catedral de Burgos". *Catedrales de España*. Madrid, 1989. págs. 196-206.

[28] ZELL, U.: "Horologium Devotionis". *The Illustrated Bartsch. Anonymous Artist 1487-1488*. T. 86-1. New York, 1984. pág. 371

[29] REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit*,. pág. 35.

[30] Estas manos sin embargo no fueron las únicas que desaparecieron de las primitivas tablas, ya que en 1748, el artista compostelano, Antonio García de Bouzas recibió el encargo de realizar los trabajos de pintura y dorado del nuevo retablo, trabajo por el que se le abonó la cantidad de 9.000 reales a los que se le añadieron 550 por "pintar lo que se añadió a la custodia, ensanchandola Joseph de Hiuarra, escultor, serefines de la corona de Nuestra Señora, diez manos que faltaron a los misterios, calis del Guerto, acauar de vnir el retablo a las paredes, que estaua desvnido de la coluna a la parede, angeles y cruz del altar, que la cruz tiene el cruzifixio de plata que se pone delante de la custodia, y otros reparos que hizo el rreferido". VALES VILLAMARÍN, F.: "El retablo Mayor de Santa María de Azogue" ... *Op. cit*., s/p.

Al igual que sucedía en el caso anterior este tema tampoco alcanzó un importante desarrollo en el mundo flamenco, aunque su representación si es frecuente, en el germánico, donde alcanza especial relevancia entre los artistas que ejercen su actividad en el tercer cuarto del siglo XV, al manifestar la misma composición del relieve brigantino, disponiendo la figura de Cristo, sedente, centrando la representación, mientras a su alrededor, se figuran los personajes identificados como los doctores[31].

La escena se completa con la presencia de María y José, de pie en el lateral derecho, que acuden al templo en busca de su Hijo, tal y como se narra en los textos evangélicos (Lc. 2, 46-50), con lo que se está produciendo una fusión de dos momentos: la predicación de Jesús en el templo y, el hallazgo de Cristo por sus padres. Combinación temática también presente en los grabados germánicos que ilustran este tema, tal es el caso de la obra de Ulrich Zell (lám. 9), realizada en Colonia en 1488[32], lo que no implica que en otros ejemplos, también germánicos, el tema adquiera un mayor desarrollo al ampliarse su figuración con la escena del encuentro de María con su Hijo[33].

El ciclo de los misterios Dolorosos comienza con la tabla que ocupa la segunda calle y que representa La oración del Señor en el huerto (lám. 10).

Esta escena aparece organizada en dos planos; en el primero, el artista vuelve a recurrir a una composición cerrada de carácter triangular y cuyo vértice superior lo constituye la figura genuflexa de Cristo, y los Apóstoles dormidos

LÁMINA 9

que lo acompañan —Pedro, Santiago y Juan— (Mt. 26, 36-46) los dos inferiores. Estas figuras, que no adoptan una posición rígida, son las encargadas de dinamizar la escena y de constituir, con su disposición, un vacío que permite al espectador visualizar la figura de Cristo.

Este plano, guardaría cierta relación, en cuanto a la disposición de las figuras, con el gra-

LÁMINA 10

[31] REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit.*, pág. 35.

[32] Este grabado presenta también conexiones con la tabla presente en le templo brigantino, en cuanto al tocado con el que los doctores cubren sus cabezas, sin que ello implique que sea la fuente directa del mismo, sino que manifestaría la difusión de un esquema presente para desarrollar este tema a fines del siglo XV. ZELL, U.: "Horologium Devotionis" ... *Op. cit.*, pág. 371.

[33] REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit.*, pág. 34.

LÁMINA 11

bado de Zell (lám. 11): La Agonía en el Huerto, donde las tres figuras de los Apóstoles presentan la misma disposición, pero invertida, e incluso la figura de Cristo responde a los mismos planteamientos, al representarse genuflexo y orante ante un caliz, dato que hace presuponer la posible existencia de este objeto, en la cuspíde del roquedo ante el que ora Cristo, en la tabla brigantina[34].

En el ángulo izquierdo de la misma tabla se aborda una temática que completa la desarrollada en el primer plano, al representarse una escena relacionada con el Prendimiento de Cristo: el beso de Judas. Ésta, que sigue los postulados de reducción del tamaño de la figuras, en función de la distancia que la separa del primer plano, establece compositivamente ciertas conexiones con la obra en que Reger ilustra el tema[35], donde también el acto del prendimiento es anunciado por el beso de Judas, para lo cual el artista rodea las figuras de Cristo y de Judas con un reducido grupo de sayones, ubicado, a diferencia de lo que sucede en Azougue, al ser concebido como una escena única, en un primer plano.

Igualmente la representación se enriquece, en este segundo plano, con la escena protagonizada por Pedro y Malco, como un acontecimiento más que complementa el significado ya extenso de la narración, que comienza en el primer plano y sigue su discurrir hasta el último de ellos, en que Malco, quien como criado del Sumo sacerdote presencia el prendimiento de Cristo, es atacado por Pedro, que le corta la oreja derecha[36], para recibir la atención de Cristo, quien en un acto milagroso, tal y como nos revela San Lucas (Lc. 22, 51), restituye el órgano extirpado[37].

Este esquema tuvo una amplia pervivencia en el tiempo, tal y como lo atestigua el hecho de que sea el escogido por Alberto Durero a la hora de representar el tema[38] (lám. 12), pervivencia explicable por el empleo de una misma fuente: las Meditaciones de San Buenaventura acerca de la Pasión de Cristo[39].

---

[34] ZELL, U.: "Horologium Devotionis" ... *Op. cit.*, pág. 372.

[35] Reger en su obra "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" utiliza como sistema narrativo grupos de tres escenas, por lo que la del Prendimiento de Cristo aparece flanqueada por las que narran los temas de la Oración en el Huerto y la Santa Cena. REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit.*, pág. 36.

[36] HAAG, H; A VAN den y AUSEJO, S. de.: *Diccionario de la Biblia*. Barcelona, 1987, pág. 1149.

[37] El texto aparece, igualmente, recogido por San Juan (Jn. 18, 10), quien sin embargo, no se hace eco del acto milagroso del propio Cristo.

[38] Durero, en el grabado de la Oración en el Huerto, dispone la figura de Cristo orante, genuflexo y con las manos entrelazadas centrando la composición y, completándose la escena, en el primer plano, con la presencia de tres Apóstoles dormidos para, en el plano del fondo, incorporar también otros personajes. Esta escena, sin embargo, presenta una iconografía más rica, al disponer el artista en el ángulo izquierdo a un ángel portando el caliz ante el que ora Cristo. KNAPPE, K.A.: *Dürer Gravures*. Francia, 1964. pág. 123.

[39] *"En fin, entra y considera con que afecto, bondad y familiaridad les habla y les exhorta a la oración; como*

LÁMINA 12

LÁMINA 13

En la tercera calle de este segundo piso se representa el segundo misterio Doloroso: Los azotes a la columna (lám. 13), emblema de la reafirmación de la divinidad de Cristo[40]. En ella la composición, inmersa en un espacio no definido, se organiza en torno a la figura del Salvador, que actúa como eje de simetría del relieve. Éste cubriendo su cuerpo solamente con un paño de pureza, aparece atado de pies y manos a la columna, soporte del que sólo se observa su remate superior[41] al ladear Cristo ligeramente su cabeza. Esta posición frontal conlleva el que reciba los azotes tanto en el pecho como en las piernas.

A ambos lados se disponen cuatro figuras, dos sedentes y dos de pie que contribuyen a crear un efecto espacial, marcando, las dos que flanquean la figura de Cristo, en un segundo plano, un hábil contraposto, al constituirse el gesto de una en complemento del de la otra, pues serán ellas las encargadas de infringir el castigo decretado[42], mientras las dos del primer plano mantienen una participación más pasiva.

---

apartándose de ellos un poco, a la distancia de un tiro de piedra, puesto de rodillas ora al Padre con humildad y reverencia. Detente aquí un poco y repasa en tu alma las maravillas del Señor Dios tuyo ... Compadecete de Él y admira su profundisima humildad. Pues siendo Dios coeterno e igual a su padre parece que se olvida de que es Dios y ora como hombre, y se porta en la oración delante del Señor como cualquier hombrecillo del pueblo ... Considera en tercer lugar la caridad indecible tanto del Padre como del Hijo para con nosotros, caridad dignisima de compasión, admiración y veneración. Por amor a nosotros es decretada esta muerte, y del mismo modo, por un exceso de amor para nosotros es sufrida". BUENAVENTURA, *SAN.: Meditaciones de la Pasión de Cristo. Obras de San Buenaventura. Madrid,* 1946. pág. 767.

[40] *"En el Segundo (que es el de los açotes à la Coluna) padeció Christo atado à ella, no ya los dolores de la propia, é interior aprehension, sino los de la violencia, y la crueldad atroz de sus enemigos ....".* VIEYRA, A.: María, *Rosa Mystica. Excelencias. Poder, y Maravillas de su Rosario ...,* Fr. Lucas Sanz, (traducción). Madrid, Lorenço García de la Iglesia, 1688, pág. 332.

[41] Este se organiza con un carácter poligonal, hecho que remarcaría la tabla como fruto de un momento de transición, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

[42] El Nuevo Testamento, designa de varios modos la acción de azotar. La flagelación romana *(verberatio)* se empleaba como correción de esclavos rebeldes y como pena por faltas graves cometidas en el servicio militar, como tormento para arrancar la confesión a un acusado o como preludio de la crucifixión. Esta última —para la que se empleaban correas o cuerdas, provistas de bolas de metal en sus extremos— constituía un castigo inhumano, que con

LÁMINA 14

Esta composición que viene marcada por el principio de la simplicidad cuenta, al igual que sucedía con otras tablas del retablo, con precedentes en el mundo del grabado; así en la Flagelación que realiza Reger (lám. 14) para "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" se desarrolla una composición semejante, marcando igualmente las figuras encargadas de impartir el castigo un hábil contraposto, mientras las otras dos que completan la escena, ya no se manifiestan como en Azougue sedentes sino genuflexas e inmersas todas ellas en un único plano[43].

La tabla con la que se cierra el segundo piso, recoge la plasmación del tercero de los misterios Dolorosos: La coronación de espinas (lám. 15). Ésta, al igual que la anterior, se ubica en un espacio indefinido, presentando, sin embargo, la característica de ser la única de todo el retablo en que la figuración rompe el marco en el que se inserta, al sobresalir la mano de uno de los sayones, que maltratan el cuerpo de Cristo.

Las numerosas fracturas presentes en la tabla, en la actualidad en un lamentable estado de conservación, hacen que se pierda parte de su sig-

frecuencia acarreaba la muerte del reo y probablemente fue la que Jesús sufrió dentro del pretorio. HAAG, H; BORN, A VAN den y AUSEJO, S de.: Diccionario de la Biblia ... *Op. cit.*, pág. 714

[43] REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit.*, pág. 36.

LÁMINA 15

nificado, por lo que para su comprensión es necesario recurrir a comparaciones con otras escenas que desarrollen este tema. Así, han desaparecido las dos varas, que adoptarían una posición aspada, dato que explicaría la colocación de los dos sayones encargados de clavar la corona de espinas en la cabeza de Cristo, al igual que también se ha perdido el cetro que Cristo debió de portar en sus dos manos, y que daría sentido a la figura genuflexa dispuesta a sus pies.

Este se representa centrando la composición, frontal, sedente, con las manos atadas por gruesas cuerdas, ataviado con capa púrpura y llevando sobre su cabeza uno de los símbolos de la Pasión: la corona de espinas. A su alrededor se disponen cuatro figuras, los tres sayones y un soldado, partícipes en la burla a la que el Salvador es sometido; tres adoptan una postura erguida y el cuarto genuflexa, originando todos ellos, con su diposición circular el concepto de espacio. En la parte derecha se dispone una figura vestida con un rico atuendo eclesiástico y que se podría identificar con Pilato.

De nuevo este tema, directamente inspirado en los textos evangélicos[44], gozó de abundantes representaciones en el mundo del grabado,

[44] En Marcos 15, 16-19 se narra el pasaje que se convierte en fuente de esta representación: "Los soldados le llevaron dentro del atrio, esto es, al pretorio, y convocaron a toda la cohorte, y le vistieron una púrpura y le ciñeron una corona tejida de espinas, y comenzaron a saludarle: Salve, rey de los judíos. Y le herían en la cabeza con una caña y le escupían, e hincando la rodilla le hacían reverencias".

LÁMINA 16

donde los artistas emplearon los mismos recursos que el escultor que talla la tabla brigantina. Así, Zell (lám. 16) en su "Horologium Devotionis", recurre, a una representación que se aparta ligeramente de la desarrollada en Betanzos, al dejar libre el espacio frontal de la figura de Cristo, colocando a sus pies una figura arrodillada, pero que en este caso mira frontalmente al espectador.

Las dos figuras que flanquean a Cristo serán las encargadas de ceñir la corona de espinas y de sostener los extremos de las varas, lo que explicaría, al igual que en Azougue, el violento escorzo que presentan; en el grabado se representa también a Pilato pero, en este caso, no adopta una posición lateral sino que es la figura encargada de cerrar la composición[45].

[45] ZELL, U.: "Horologium Devotionis" ... *Op. cit.*, pág. 372.

LÁMINA 17

Este mismo esquema compositivo está presente en la Coronación de Espinas de "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" (lám. 17) de Reger (1487), donde el personaje identificado como Pilato adopta, al igual que en Azougue, una posición lateral[46]. Este esquema debió de tener un amplio desarrollo siendo, en esencia, utilizado por Durero (lám. 18) a la hora de ilustar dicha temática en sus ciclos de la Pasión[47], obras en las que también se halla presente, Pilato, personaje que según la tradición, presenció y desempeñó un activo papel en la Pasión de Cristo[48].

[46] REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit.*, pág. 36.

[47] A lo largo de su vida este artista realizó varios ciclos de grabados de la Pasión. En concreto, destacan seis grandes series: La Pasión Albertina —1496—, consistente en cuatro xilografías; la Pasión Verde —1504— integrada por doce ilustraciones realizadas en papel y pluma; la Gran Pasión, realizada a fines del siglo XV y principios del siglo XVI; la Pequeña Pasión, serie que cuenta con un total de treinta y seis xilografías; la Pasión grabada en cobre —1512—, en la que se contemplan dieciséis planchas y, por último, la llamada Pasión Oblonga —1520-1521— que integra un total de siete plumas. ORTEMBACH, E.: Alberto Durero: La Pequeña Pasión. Barcelona, 1982. págs. 13-14.

[48] Esta tradición contó con un amplio arraigo y pervivió en el tiempo y en las representaciones artísticas tanto de tablas como de lienzos. Así, ésta todavía se constata, tal y como señala Monterroso Montero, en el siglo XVII, donde su imagen se refleja, conjuntamente con la de Cristo, en el tema de la Flagelación y de la Coronación de Espinas, ubicados en uno de los lienzos que decoran la Capilla del Santo Cristo de la Catedral de Ourense.

LÁMINA 18

En la primera calle del tercer piso del retablo continúa el ciclo de los misterios Dolorosos con el correspondiente a El Señor con la cruz a cuestas (lám. 19). Al igual que sucedía en los anteriores casos, aparece centrado por la figura de Cristo, dispuesto en un primer plano, de perfil y que gira su cabeza, lo que permite apreciar los símbolos de la pasión: la corona de espinas que ciñe su frente, la cuerda, actualmente fracturada que comunicaría la figura de Cristo con la del primer sayón, el elemento de castigo de las dos pesas ribeteadas con clavos que, sostenidas por dos cuerdas, llegan desde la cintura a la altura de los pies, dificultando sin duda alguna su ya lento caminar, elementos que tienden a acentuar la idea de suplicio y resaltar la actitud hostil de los sayones que increpan a Cristo.

MONTERROSO MONTERO, J.M.: "As pinturas da Capela do Santo Cristo da Catedral de Ourense". En A *Capela do Santo Cristo de Ourense. Cadernos do Restauro.* A Coruña, 1996. pág. 73.

LÁMINA 19

Estos elementos que penden de su cintura, es muy probable que guarden relación con un sistema de tortura de época, no en vano se debe de tener presente que los actos de tortura pública, revistieron mayor dureza en los paises del Norte de Europa, especialmente en tierras germánicas, siendo uno de los más usuales aquel que propiciaba por parte del reo la necesidad de culminar el suplicio, teniendo éstos muchas veces su origen más en los textos veterotestamentarios que en los neotestamentarios, y a los que se recurría por su contenido bíblico.

En esta tabla llama la atención el hecho de que se represente a Cristo portando la cruz al revés. Este hecho, que en principio se podría deber a una incorrección por parte del tallista, cuenta con conexiones en otras piezas, lo que hace que se relacione con el exponente de una tradición inspirada en la obra de Van Eyck, existiendo una tabla, con este mismo tema, en el Museo de Bellas Artes de Bruselas[49].

Delante de la figura de Cristo, eje de simetría de la composición, se disponen dos sayones, para en la parte posterior situarse otras dos figuras, una de difícil identificación, al apreciarse solo su rostro, mientras que la otra, al ayudar

[49] Este lienzo de Cristo con la cruz a cuestas ha sido relacionado con los grabados realizados por Ian Van Zwolle, y datado en el último cuarto del siglo XV. CHATELET, A.: *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pay-Bas du Nord au XV siegle.* París, 1980. pág. 21.

a Cristo a portar la cruz, aludiría a una representación de Simón Cireneo[50].

La escena, evoca formulaciones nuevamente inspiradas en el mundo del grabado. Así, un grabado de "Itinerarium Beatae Virginis Mariae", reproduce el mismo esquema que la tabla brigantina, a pesar de que se produce una reducción del número de personajes con respecto al mencionado modelo[51].

No obstante en la escena del relieve brigantino, el personaje del que sólo se aprecia su rostro y una de sus manos, llama la atención al no hallarse relacionado con ningun personaje bíblico; se halla tocado con un gorro frigio, policromado en rojo, del que sobresalen las orejas que adquieren una forma puntiaguda y que evoca el prototipo de las figuras que decoraban La Nave de los Locos de J. Brant[52]. Esta obra[53] se ilustra con una serie de grabados de alta calidad identificados por algunos historiadores como obra de Alberto Durero[54] aunque, en la actualidad, se cree que estos serían obra del propio Brant o bien fuente directa de su inspiración.

LÁMINA 20

En uno de ellos el denominado "Of Contempt of God" (lám. 20) se representa a Cristo de pie, vestido con larga túnica, portando con su mano izquierda la bola del mundo, mientras que con la derecha inicia un gesto de bendición. A su lado se dispone un figura grotesca que estira la mano para tirar de uno de los mechones de la barba de Cristo —"He dares to grap and pull God´s bear"—[55]. Este mismo principio se refleja en la tabla brigantina, donde aunque no tira de un mechón de la barba de Cristo, si lo hace de uno de

[50] Personaje este quien, según las fuentes evangélicas, Mt. -15, 21- fue obligado por los soldados romanos a cargar con la cruz "... y requisaron a un transeúnte, un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, el padre de Alejandro y Rufo, para que tomara la cruz".

[51] REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae"... *Op. cit., pág.* 36.

[52] Artista que nace en Hamburgo, en 1458, ciudad en la que cursa los estudios de Filosofía y Letras, a la vez que en 1484 se licencia en derecho canónigo, para doctorarse cinco años más tarde en Basel. Su labor es importante al ocupar el cargo de consejero editorial en Basilea, donde edita su obra La Nave de los Locos. ZEYDEL, E.H.: *Brant, The ship of fools, had, intro and current*. EUY, 1994.

[53] La obra cuenta con precedentes tanto en el mundo bíblico, como en la literatura prelatina, así como en obras del siglo XII, en las que adquiere la concepción de que el que yerra es un loco. Asimismo, recoge y aglutina conceptos muy difundidos en la Europa del momento, en concreto, procedentes de los géneros que se centraban en el tema de la Utopía de los juerguistas. Su deuda es también importante con el mundo del folklore, donde el aglutinar a bebedores, vividores y calaveras en una nave, es un concepto muy difundido en Holanda y en Austria, antes de que Brandt realizara su obra. De La Nave de los Locos se harán un gran número de ediciones a partir de 1494, y su difusión se produce rapidamente por toda Europa. *Ibidem.*

[54] Existen compilaciones de grabados de Durero que incluyen algunos de estos motivos. KNAPPE, K.A.: Dürer Gravures ... *Op. cit.*, pág. 115.

[55] ZEYDEL, E.H.: Brant, The ship of fools, had, intro and current ... *Op. cit.*, grabado n.º 86, págs. 284-286.

los mechones de su cabello, hecho que vendría explicado por la colocación de la escena, a la vez que también le muerde la melena.

Sin embargo la tabla brigantina no se constituye en el único ejemplo donde se da este tema; así, en la obra que Felipe de Vigarny realiza para el trascoro de la Catedral de Toledo en la escena de Cristo camino del Calvario se puede apreciar esta misma actitud en uno de los soldados, ubicado en el primer plano, que acompaña a Cristo[56]. Temática que tampoco resulta extraña en el mundo del grabado; así, en la escena de Pilato lavándose las manos que Anton Sorg realiza en 1476, en su obra "Speculum Humanae Salvationes", se ejemplifica esta misma idea, al aparecer uno de los sayones asiendo el pelo de Cristo[57].

Por lo que el valor de la figura que ocupa el segundo plano del relieve brigantino, no es tanto por el gesto que realiza como por su representación de la propia figura, donde se siguen los prototipos desarrollados por Brant, por lo que se constituye en pieza clave para la datación de la tabla y, por extensión, del propio retablo, ya que la primera edición del libro no se realiza hasta 1494, en Basilea[58], por lo que la tabla del retablo no puede ser anterior a la citada cronología.

El relieve dispuesto a continuación, hace referencia a otra escena relacionada con la Pasión de Cristo, en concreto, con la que hace alusión a la Crucifixión del Señor (lám. 21), quinto de los misterios Dolorosos, aunque lo que se estaría reflejando sería el desmayo de María[59], en

LÁMINA 21

concreto el que se produce a los pies de la cruz de su Hijo[60], ya que la fractura central que corta la tabla verticalmente, que a primera vista parecería una ruptura, sería la huella ocasionada por la colocación del mastil longitudinal de la cruz, en la que Cristo se hallaría crucificado, lo que explicaría que las figuras dirijan sus miradas hacia lo alto, eje de simetría que da sentido a la escena desarrollada a los pies, no sólo diviéndola en dos, sino también equilibrándola de manera perfecta, siendo la única escena de todo el conjunto que se aparta del texto de los misterios del rosario, pero que debe de ser entendida como un complemento de los mismos.

---

[56] DURAND SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.: "Escultura gótica" ... *Op. cit.*, págs. 374-379. CHUECA GOITIA, F.: "La Catedral de Toledo". Catedrales de España. León, 1984.

[57] SORG, A.: "Spieguel Menschlicher Behaltnis". En *The Illustrated Bartsch. German Book illustration before 1500.* New York, 1981. T. 81. pág. 115.

[58] En esta misma ciudad y con posterioridad a esta fecha se realizan ediciones en 1495, 1499, 1506 y 1599, lo que explica la amplia difusión de la obra. ZEYDEL, E.H.: J. Brant, The ship of fools, had, intro and current ... *Op. cit.*

[59] La Virgen durante la Pasión de su Hijo sufre tres desmayos. El primero, se produce en la Calle de la Amargura, haciendo referencia a la "Compassio Mariae", quien acompaña a su Hijo en el sufrimiento, inspirada en las meditaciones de San Buenaventura. El segundo, aunque más extraño, sucede en el momento de la crucifixión, en la que nuevamente se vuelven a unir el dolor del Hijo y el de la madre, mientras, el tercero, en el momento del descendimiento del cuerpo de Cristo. REDONDO CANTERA, M. J.: El sepulcro en España en el siglo XVI ... *Op. cit.*, págs. 164-166. El tema de la "Compassio Mariae", es uno de los temas favoritos de los teólogos medievales que deriva de la idea de San Bernardo de Claraval, pues con su meditación sobre el sufrimiento de la Madre y del Hijo se iniciará uno de los temas con más amplio desarrollo medieval: el de la Co-redemptio. ROGELIO BUENDIA, J.: *El Prado Básico*, Madrid, 1989, pág. 96.

[60] Vales Villamarín considera que el mismo tiene lugar en la Calle de la Amargura, indicando al respecto del mismo "Ha pasado ya la conmovedora comitiva. La Santísima Virgen acaba de encontrarse con su idolotrado Hijo y sufre un desvanecimiento, siendo sostenida por Juan, el dulcisimo y tierno apóstol. Al lado de ambos, María de Magdala en gesto de acentuado patetismo. A la derecha del cuadro, un pretoriano, con la diestra en la espada, dirige retadora mirada al expresado discipulo y un miembro del Sanedrín? observa con fijeza al mílite, apoyando una de sus manos en un curioso pavés o escudo de guerra, en cuyo centro campea un rostro de diabólicas facciones". VALES VILLAMARÍN, F.: "El retablo mayor de Santa María del Azogue" ... *Op. cit.*, s/pág.

LÁMINA 22

Esta escena, claramente dividida en dos grupos, ubica en la zona izquierda a dos figuras femeninas y una masculina, mientras en la derecha a dos figuras masculinas, en actitud dialogante una, de espaldas al espectador, identificada como un soldado y la otra, frontal, ataviada con indumentaria eclesiástica que adelanta su mano para colocarla sobre el escudo que ocupa el primer plano, recurso utilizado por el artista para dotar de espacio a la figuración, y que impide la visualización de su cuerpo.

En el grupo de la izquierda destaca la composición a la que el artista recurre para representar a las dos mujeres. La del primer plano, identificada con María, adopta una posición que evoca los postulados desarrollados por Roger van der Weyden, en su obra El Descendimiento[61] (lám. 22). Por su parte la otra figura femenina se relaciona con María Magdalena, que evoca nuevamente un referente pictórico, en este caso con la obra del Maestro Bouts[62].

[61] Esta obra presenta una composición que ha sido calificada de magistral, tanto por la distribución de los personajes como por las actitudes y los gestos que éstas desarrollan. Aunque en la obra del artista flamenco el interés se centra en la figura de Cristo muerto, la de María, por su parte, establece un perfecto paralelismo con la de Cristo, al presentar un movimiento de brazos muy semejante y encontrarse sostenida por María Salomé y San Juan. BERMEJO MARTÍNEZ, E.: *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid, 1980. págs. 103-108.

[62] FRIEDLÄNDER, M.: De Van Eyck a Brueguel. Les Primitifs Flamands ... *Op. cit.*, lám 77.

LÁMINA 23

No obstante en esta tabla se constata nuevamente la influencia del grabado, en concreto, el Calvario de la obra "Prophecien, Epistolen und Ewangelia"[63], de Ravenstein y Westval (lám. 23), que está presidido por un Cristo crucificado, en un primer plano, y flanqueado, en el segundo, por las imágenes de los dos ladrones. A su derecha se disponen dos personajes, el primero colocado de espaldas al espectador y el segundo en posición frontal, sujetando con su mano derecha un escudo en el que se figura, al igual que en Azougue, un rostro humano, por lo que el esquema compositivo con peque-

[63] RAVENSTEIN, A. y WESTVAL, J.: "Prophecien, Epistolen und Ewangelia". *En The Illustrated Bartsch. Anonimous artist 1484-1486*. New York, 1983. t. 85-1. pág. 30.

LÁMINA 24

ñas variaciones, es el mismo que se repite en la tabla de Azougue.

A diferencia de lo que ocurre con los misterios Gozosos y Dolorosos, el grupo de los Gloriosos no presenta un orden correlativo, hallándose colocados de manera arbitraria a lo largo de todo el retablo. El primero de ellos, correspondiente a la *Resurrección del Señor* (lám. 24), ocupa la tercera calle del tercer piso. En esta tabla en la que se hace hincapié en la victoria de Cristo sobre la muerte[64] y en la garantía de la resurrección del cristiano el día del Juicio Final[65], se sigue el esquema analizado para otras tablas de este retablo en el que la figura de Cristo centra la figuración. Éste aparece semidesnudo, ataviado con una túnica ricamente plegada, que cruza su cuerpo, para sujetarse en su hombro izquierdo y dejar el derecho al descubierto lo mismo que su torso, donde se aprecia la herida del costado, como huella de la pasión.

El sepulcro, materializado en el segundo plano, ocupa todo el ancho de la tabla, constituyéndose en un referente espacial, ya que Cristo aparece plasmado en el momento de salir del mismo, manteniendo una de sus piernas, en concreto la izquierda, todavía en su interior. A ambos lados, se disponen cuatro figuras, dos en el primer plano tumbadas que estarían relacionadas con los soldados a los que se ordena la custodia del cuerpo de Cristo[66]. Ambos[67] no responden a un mismo esquema, ya que uno de ellos se manifiesta frontal mientras el otro adopta una posición lateral, recurso utilizado por el artista para dotar a las representación de espacio.

Las otras dos figuras que flanquean a Cristo, aladas, se deben de identificar con ángeles, adorando a Cristo. Éstos, que igualmente tienen su fuente en los textos apócrifos[68], no son una representación frecuente[69] , a pesar de que si se consta-

[64] "Dize, pues el Rosario, que resucitó el mismo Christo que murió, que resucitó al tercero dia y que se resucitó a simismo, como Dios que era ...". VIEYRA, A.: María, Rosa Mystica ... *Op. cit.*, pág. 328.

[65] REDONDO CANTERA, Mª.J.: El sepulcro en España en el siglo XVI ... *Op. cit.*, pág. 171.

[66] Una vez producida la muerte de Cristo y entregado su cuerpo a José de Arimatea para que le diese sepultura, el Evangelio de San Pedro relata que: "Entretanto, reunidos entre si los escribas, los fariseos y los ancianos, al oir que el pueblo murmuraba y se golpeaba el pecho diciendo: Cuando a su muerte han sobrevenido señales tan portentosas, ved si debería ser justo. Los ancianos, pues, cogieron miedo y vinieron a presencia de Pilato en plan de súplica, diciendo: "danos soldados para que custodien su sepulcro durante tres días, no sea que vayan a venir sus discípulos, le sustraigan y el pueblo nos haga a nosotros algún mal, creyendo que ha resucitado de entre los muertos. Pilato, pues les entregó a Petronio y a un centurión con soldados para que custodiaran el sepulcro". SANTOS OTERO, A.: Evangelios Apócrifos ... *Op. cit.*, págs. 386-388.

[67] El número de soldados que acompaña a Cristo en la resurrección no es fijo. Aunque generalmente, por influencia de las representaciones de los misterios medievales, en las que Pilato ordena que se aposten en las cuatro esquinas, su número suele ser de cuatro, aunque también pueden aparecer, al igual que en Azougue, en número de dos o incluso tres. REDONDO CANTERA, M.J.: El sepulcro en España en el siglo XVI ... *Op. cit.*, pág. 171.

[68] "Mas durante la que precedía al domingo, mientras estaban los soldados de dos en dos haciendo la guardia, se produjo una gran voz en el cielo. Y vieron los cielos abiertos y dos varones que bajaban de allí teniendo un gran resplandor y acercándose al sepulcro. Y la piedra aquella que habían echado sobre la puerta, rodando por su propio impulso, se retiró a un lado, con lo que el sepulcro quedó abierto y ambos jóvenes entraron". SANTOS OTERO, A.: Evangelios Apócrifos ... *Op. cit.*, pág. 389 .

[69] Redondo Cantera indica que la presencia de los ángeles en el tema de la Resurrección de Cristo, no es frecuente, sin embargo su presencia puede aparecer bien adorando el cuerpo de Cristo resucitado o bien colocados sobre la losa del sepulcro. REDONDO CANTERA, M.J.: El sepulcro en España en el siglo XVI ... *Op. cit.*, pág. 171.

LÁMINA 25

LÁMINA 26

ta su presencia en el mundo del grabado, en concreto en el "Speculum Humanae Salvationis" de Richel, donde el artista coloca, al igual que sucede en Azougue, a dos ángeles orantes y genuflexos[70].

En la tabla brigantina se mantiene el esquema desarrollado por Malouel en su obra la Resurrección, que forma parte del cuadríptico conservado en el Museo van der Bergh, realizado por el artista entre 1398-1401. La disposición de las figuras del primer plano, evoca la colocación de las observadas en la tabla de la Resurrección de Cristo, del llamado Tríptico de la Pasión[71], con el que mantiene paralelismos en la disposición de los brazos, aunque la figura de Cristo se represente de manera más estática.

Este tema también alcanza, como se indicó, un importante desarrollo en el mundo germánico; así, se puede citar, a pesar de pequeñas variantes, la obra de Reger (lám. 25), donde se emplean los mismos recursos, Cristo en un primer plano en el momento en que ya ha abandonado el sepulcro, complementándose su representación con la cruz que porta en su mano izquierda, mientras con la derecha inicia un gesto de bendición, ubicándose en torno a Él y a su sepulcro vacío, las figuras de los soldados que cierran la representación[72].

El siguiente de los misterios Gloriosos: La Ascensión del Señor (lám. 26), se halla ubicado en el cuarto piso del retablo, en su segunda calle. En ella, se disponen una serie de figuras, todas masculinas vestidas con largas túnicas hasta los pies y mantos cruzados, organizados con ricos y angulosos plegados que son los encargados de dar volúmen a las figuras. Todas ellas elevan su rostro hacia lo alto para contemplar la escena que se desarrolla sobre sus cabezas.

Las figuras de los Apóstoles, en las que predomina la isocefália, se agrupan en dos núcleos —conectados por la figura central— que adoptan una composición circular, y que contribuyen a la creación de espacio al colocarse las del primer plano de espaldas.

Esta composición de Azougue no se encuentra presente en el mundo del grabado, donde, por norma general y para darle sentido a la escena, se figuran los pies de Cristo, en la zona superior de la obra, con el fin de dejar un claro reflejo del contenido del tema[73] .

---

[70] RICHEL, B.: "Speculum Humanae Salvationis" ... *Op. cit.*, pág. 51.

[71] CHATELET, A.: Les Primitifs hollandais. La peinture dans les pays-Bas du Nord ... *Op. cit.*, págs. 233-234.

[72] Aunque el número de figuras integrantes de la escena en este grabado es más numeroso que las de la tabla brigantina, se mantiene, sin embargo al igual que en ésta, los dos sayones, colocados, en este caso, no delante de Cristo, sino en el lateral derecho del grabado. REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit.*, pág. 36.

[73] Tanto en la obra de Ulrich Zell, "*Horologium Devotionis*", fechada en Colonia en 1488, como en la de Johan Reger "*Itinerarium Beatae Virginis Mariae*, fechada en Ulm, en 1487, ambas empleadas para el establecimiento de paralelismos con las tablas brigantinas, el tema de la Ascensión se acompaña en la parte superior del grabado, por la figura de Cristo, de la que se observan los pies y la parte inferior de su túnica. En *The Illustrated Bartsch. Anonymous artist 1484-1486.* T. 86-1, págs. 37 y 373.

Como se indicó, el ciclo de los misterios gloriosos se halla desordenado en el retablo, por lo que el tercero: *La Venida del Espíritu Santo* (lám. 27), se corresponde con la tabla que ocupa la primera calle del primer piso del retablo. Este episodio narra una de las últimas apariciones de la Virgen María despues de la Ascensión del Señor, y su importancia radica, sobre todo, en que en ella se produce una reafirmación de la divinidad del Espíritu Santo[74].

La tabla representa dos figuras sedentes realizadas en alto relieve que portan libros abiertos en sus manos, actualmente decorados con textos musicales. La figura masculina barbada, se representa ataviada con túnica y manto, indumentaria típica de los apóstoles, mientras la femenina, vestida igualmente con túnica y manto, lleva su cabeza al descubierto, disponiendo libremente su melena a ambos lados de su rostro, prototipo femenino que, a finales del gótico, se denominó "doncella en cabellos".

Esta tabla vinculada, en principio, a una representación de San Joaquín, con su hija María entonado un hinmo bíblico[75], es un tema que se constituye en una variedad iconográfica del de Santa Ana enseñando a leer a su hija[76].

Sin embargo con esta afirmación contrasta el hecho de que la figura femenina, se represente

LÁMINA 27

adulta, por lo que no podría tratarse de una escena vinculada al ciclo de la infancia de la Virgen. Igualmente esta atribución no encajaría dentro del programa desarrollado en este retablo: los misterios del Rosario, por lo que, y en función con los paralelos con otras piezas, se cree más coherente que se trate de la plasmación del tema del Pentecostés.

Este episodio se reduce en la tabla a una serie de componentes: la Virgen y uno de sus Apóstoles sin hacer ninguna referencia a la figura del Espíritu Santo, generalmente ejemplificada bien por la presencia de una paloma o por unas lenguas de fuego colocadas, tal y como narra el texto evangélico, sobre las cabezas de los participantes en la escena[77]. Falta ésta que debió de ser la que ocasionó que la tabla perdiese su significado de ahí que no fuese colocada en el lugar que debía de ocupar en la remodelación efectuada en el siglo XVIII.

La Virgen, que mantiene el carácter de reina y madre espiritual de los Apóstoles, a la vez que convertida en símbolo de la Iglesia, lo mismo que en el tema de la Asunción[78], centra la composi-

[74] Esta figura se constituye en uno de los pilares básicos de la religión cristiana y su presencia centrará muchas de los movimientos heréticos. Así, Vieyra apunta al respecto de esta escena: "El tercer Mysterio Glorioso es el de la Venida del espíritu Santo, cuyas lenguas de fuego siempre quemaron, y *hizieron rabiar a los Hereges ... adorando en toda la Iglesia* la Divinidad del Espíritu Santo ... que la niegan". VIEYRA, A.: María, Rosa Mystica ... *Op. cit.*, pág. 330.

[75] Vales Villamarín describe la misma indicando: "Representa a San Joaquín —obsérvese que a San José lo presenta el artista con cabello y barba ensortijados— con su hija la Virgen María, entonando ambos algún himno bíblico de los contenidos en los cantorales que ante sí tiene, tema éste muy poco frecuente en la iconografía religiosa". VALES VILLAMARÍN, F.: "El retablo mayor de Santa María del Azogue" ... *Op. cit.*, s/p.

[76] Esta temática apartada de los textos evangélicos y de los Apócrifos, se difunde a finales de la Edad Media. RÈAU, L.: *Iconographie de L'Art Chrètien*. París, 1957, T.II-1, pág. 168.

[77] "Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar. De repente se produjo un ruido del cielo, como el viento impetuoso que pasaba, y llenó toda la casa donde se hallaba; se les aparecieron también lenguas como de fuego, que se repartían y posaban en cada uno de ellos. Todos quedaron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en extrañas lenguas, según el Espíritu Santo les movía a expresarse". (Hechos, 2, 1-4).

[78] RÈAU, L.: Iconographie de L'Art Chrètien ... *Op. cit.*, T. II-2, pág. 582.

LÁMINA 28

LÁMINA 29

ción, flanqueada solamente por un Apóstol, aunque en su factura primitiva debieron de realizarse otros, que actualmente habrían desaparecido. Sin embargo, y a pesar de estas ausencias en ella todavía se reitera el mismo esquema difundido en los grabados de época, donde María se representa, bien en gesto orante[79] o bien dedicada, al igual que el resto de sus acompañantes a la lectura[80]. A pesar de que en el mundo del grabado se halle un predominio de María cubriendo su cabeza con una toca, existe también un precedente en el que la Virgen se plasma con los cabellos cayendo libremente a ambos lados de su rostro, y que nuevamente remite a prototipos germánicos. Así, es como la plasma Reger (lám. 28), en la escena de Pentecostés, en su obra "Itinerarium Beatae Virginis Mariae": sedente, en claro gesto de oración y con su melena cayendo libremente[81].

El cuarto misterio Glorioso, ubicado en el cuarto piso del retablo, en la tercera calle establece parangón con el de la Ascensión del Señor, al representarse La Asunción de Nuestra Señora (lám. 29), en ella se denota una mayor riqueza, al introducir un mayor número de elementos iconográficos, y desarrollar el tema de manera completa, ya que la tabla se divide en dos planos.

En el superior se representa a una figura femenina que centra la composición, vestida con larga túnica y manto, que junta sus manos ante el pecho. Esta figura, elevada por tres ángeles, uno dispuesto bajo sus pies y los otros dos flanqueándola a sus lados, sigue presupuestos iconográficos plenamente medievales, en los que se mantiene fielmente el contenido de los textos apócrifos[82], inspirada, al igual que las restantes tablas del conjunto, en modelos procedentes del norte de Europa[83].

La zona inferior de la tabla se halla presidida por la presencia de un sepulcro vacío, que aparece flanqueado en los lados menores, por dos grupos de figuras, todas ellas masculinas, mostrando la figura del primer plano un gesto de sorpresa al dirigir la mirada hacia el interior

[79] En las ilustraciones de esta temática, tanto Gunter Zainer, quien realiza en 1473, la obra para ilustrar uno de los pasajes del "Speculum Humanae Salvationis", como Anton Sorg, quien realiza su "Speculum" en 1476, disponen la figura de María, al igual que sucede en Azougue en un fondo indeterminado, en el que tanto la Virgen como los Apóstoles juntan las manos delante del pecho en un claro símbolo oracional. ZAINER, G.: "Speculum Humanae Salvationis". En *The Illustrated Bartsch*. T. 80. New York, 1980, pág. 165; SORG, A.: "Spieguel Menschlicher Behaltnis" ... *Op. cit.*, pág. 109.

[80] Bernhard Richel en 1476, recurre en su representación del tema de Pentecostes, a la disposición de María, tocada, y a los Apóstoles con libros abiertos en la mano y concentrados en el acto de la lectura. Este artista, igualmente, otorga notación espacial al encerrar a todos los personajes en el interior de un recinto amurallado. RICHEL, B.: "Speculum Humanae Salvationis" ... *Op. cit.*, pág. 53.

[81] REGER,J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit.*, pág. 37.

[82] En la narración del Pseudo José de Arimatea se indica como: "*De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron postrados en tierra, mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles*". SANTOS OTERO, A.: Evangelios Apócrifos ... *Op. cit.*, pág. 654.

[83] CARPENTE FERNÁNDEZ, A. El retablo de Santa María de Azougue ... *Op. cit.*, pág. 210.

del mismo, mientras el resto, bien sedentes o bien en posición vertical, dirigen sus miradas hacia la escena que se desarrolla en la zona superior.

Estos dos grupos, independientes y con marcada simetría, se cierran con notaciones ambientales, constatándose en la zona derecha una edificación, mientras en la izquierda, la presencia de una figura masculina, sedente, que porta en su mano izquierda la bola del mundo, mientras con la derecha podría, tal vez, iniciar un gesto de bendición, por lo que podría ser identificada con una representación de Cristo.

Este tema que en el arte cristiano no se comienza a representar con anterioridad al siglo XII, época en que reemplaza al de la resurrección mariana, obtuvo una rápida difusión tal y como lo atestigua el hecho de que dos siglos más tarde de la aparición de la leyenda —siglo VI— fuese declarado dogma[84].

Esta representación encuentra un precedente directo en el campo pictórico, donde comparte formulaciones con la Asunción del Libro de Horas de Etienne Chevalier, pintada por Jean Fouquet[85]; en ella la composición se divide en dos planos, el superior presidido por la figura de María rodeada de una mandorla de ángeles y, el inferior, en el que se disponen los Apóstoles y el sepulcro vacío de la Virgen, al igual que sucede en la tabla brigantina, los Apóstoles aparecen divididos en dos grupos y cada uno de ellos rematados en figuras femeninas y sedentes que flanquean a María[86].

A pesar de estas conexiones compositivas entre ambas también existen importantes diferencias, tal y como es el que la Virgen se halle dispuesta en el interior de una mandorla y ascienda por si misma, en lugar de ser llevada por ángeles. Por lo que no se podría afirmar que su vinculación sea de fuente y obra, sino que más bien respondería a formulaciones presentes y divulgadas en la Europa del siglo XV.

LÁMINA 30

El ciclo de los misterios Gloriosos se cierra con *La Coronación de Nuestra Señora* (lám. 30), ubicada en la cuarta calle del tercer piso, entendida como culminación de su ciclo de glorificación al mismo tiempo que se constituye en símbolo de su victoria sobre la muerte[87].

La composición se organiza con dos figuras masculinas y sedentes, que flanquean a otra femenina, genuflexa a la que ambos coronan. La figura de la derecha representa a un joven barbado que viste túnica hasta los pies y manto, organizado a base de aristados pliegues, descalzo y portando en una de sus manos, en concreto en la derecha, una bola del mundo, por lo que sin duda se trata de una representación de Cristo. En el lado izquierdo de la tabla, se representa un personaje masculino, de edad más avanzada, vestido, igualmente, con túnica y manto, pero en este caso con una tiara pontifical, por lo que se estaría ante una representación de Dios Padre.

Este tema que debido a la popularidad que alcanzó fue representado de manera frecuente, tiene su fuente en los textos del Apócrifo Melitón, no alcanzando popularidad hasta el siglo VI, gracias a la labor de difusión llevada a

[84] RÈAU, L.: Iconographie de L'Art Chrètien ... *Op. cit.*, T. II-2, pág. 616.

[85] Pintor nacido en Tours, en torno a 1425 y que fallece en 1481. LOMBARDINI, S.: *Jean Fouquet*. Firenza, 1983. págs. 5-18, Lám. 89.

[86] *Ibidem*, lám. 89.

[87] REDONDO CANTERA, M.J.: El sepulcro en España en el siglo XVI ... *Op. cit.*, pág. 153

cabo por Gregorio de Tours. En la Edad Media de la mano de Jacobo de la Vorágine, y a través de su obra La Leyenda Dorada, alcanzará gran desarrollo[88].

Una formulación similar a la de la Coronación brigantina, con la salvedad de que en este caso, María es coronada por las tres personas de la Trinidad, en lugar de exclusivamente por el Padre y el Hijo, está presente en la obra de Reger (lám. 31), donde el artista incorpora además como elemento de cierre la presencia de coros angélicos[89]; sin embargo dado el paralelismo manifestado con el mundo del grabado, cabe especular, teniendo presente el desgaste policromo de la zona superior de la tabla, que en Azougue tenga cabida también la Paloma del Espíritu Santo, por lo que se estaría ante una representación del tema de la Coronación de María por la Trinidad.

Las tablas conservadas en el retablo do Azougue, se hallan conectadas por una temática común y por una serie de rasgos que tienden a contribuir a la unidad del conjunto. Así, en todas ellas se puede observar una disposición ovalada de los rostros, tanto en las figuras masculinas como en las femeninas, con ojos de pequeño tamaño que conducen a fomentar la expresividad de los personajes; mientras, en los cabellos, tanto rizados como lisos los mechones se disponen de manera independiente, lo que aumenta el efecto volumétrico.

Este mismo principio, se reitera en las indumentarias de los personajes, indumentarias dotadas de una gran riqueza, debido tanto a la calidad de las telas como a la variedad de los plegados y detalles o a la diversidad de tocados, lo que pone de manifiesto un intento, por parte del artista de ubicar sus escenas en la realidad de la vida cotidiana, de ahí que aflore el boato y el detallismo, procedente de motivos tomados del natural, que son los encargados de aportar la notación de veracidad a las distintas

LÁMINA 31

piezas[90], generando todo ello un carácter minucioso y un gusto por los pequeños detalles ajenos a la representación del tema principal, que lleva a la evocación de lo anecdótico.

En lo referente a los plegados éstos se caracterizan por presentar formas aristadas en "V", incluso en aquéllos verticales realizados a base de incisiones paralelas, contribuyendo, todos ellos, a aportar tanto efectos lumínicos como volumétricos; la mayor complicación, sin embargo, se observa en aquellas figuras que presentan manto y túnica pues, por norma general, los artífices recurren a cambiar y a contraponer el sentido del plegado contribuyendo con ello a dar una mayor sensación de corporeidad a los ropajes.

Las composiciones empleadas para crear efectos espaciales, responden a estructuras cerradas, triangulares o circulares. Esta sensación también se logra cuando el artista ubica la figura del primer plano de espaldas o en tres cuartos ya que, por norma general, no tiende, con la excepción de la figura de Cristo o de la Virgen en algunas de las tablas a colocarlas en posición frontal, e incluso algunas aparecen marcando forzados y hábiles contrapostos.

Este tipo de composiciones de carácter cerrado[91] se enriquece en aquellas tablas en las que

[88] RÈAU, L.: Iconographie de L´Art Chrètien ... *Op. cit.*, T.II-2, pág. 616.

[89] REGER, J.: "Itinerarium Beatae Virginis Mariae" ... *Op. cit.*, pág. 37.

[90] BERMEJO MARTÍNEZ, E.: La pintura de los primitivos flamencos en España ... *Op. cit.*, pág. 27.

[91] Este tipo de composiciones, como señala Fontoira Marzín, está presente en la mayoría de las tablas que responden al estilo flamenco. FONTOIRA MARZÍN, E.: "La

Cristo se halla centrando la composición, constituyéndose, así, en eje de simetría de la misma, carácter que es potenciado por el tallista al dejar el espacio delantero libre, sin ningún objeto o figura que interrumpa una perfecta visión.

Otro elemento que merece ser destacado en las tablas brigantinas es el hecho de que los autores plasmen o una única escena o por el contrario jueguen con la sintesis de dos; cuando ocurre ésto, el artista tiende a disponerlas en distintos planos, siendo las del primero, de un mayor tamaño, quedando las del segundo, o convertidas en complemento de las anteriores o como explicación de lo que allí se representa.

Las escenas se componen de figuras de pequeño tamaño, que en ocasiones pueden alcanzar un número elevado. Su estado de conservación presenta numerosas deficiencias, al encontrarse con pérdidas y fracturas que afectan a diversas partes, tal es el caso de la figura de Simón Cireneo en la tabla de El Señor con la cruz a cuestas, o de la pérdida de la cruz en la que ejemplifica el tema del Desmayo de la Virgen.

A pesar de los cambios sufridos y una vez analizado el contenido de las mismas, la procedencia de este retablo de clara factura y características de estilo flamenco[92] no ofrece duda, ya que se debe tener presente que, el arte de la madera se encuentra muy vinculado a artistas de tal procedencia, incluso en Galicia, donde las tallas de autores tanto anónimos como conocidos, se conservan en muchas ciudades entre las que se encuentra la de Betanzos[93].

Se desconoce quien o quienes fueron los encargados de tallar el retablo brigantino, al igual que la ciudad de la que procede. No obstante, en virtud del análisis realizado de las distintas tablas, se puede constatar que no fue obra de un único artífice, pues en su factura se observa la intervención de, al menos, tres manos.

La primera de ellas es la que se aprecia en las tablas de La Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel, El Nacimiento del Señor en Belén y los azotes a la columna[94], donde el artista recurre al empleo de un canon alargado para plasmar las figuras, carácter que también se confiere a los rostros, ahora marcados por unas frentes despejadas y narices rectas, así como por una preocupación anatómica en aquéllas en las que se aprecia el cuerpo, tal es el caso de Jesús en los azotes a la columna, incorporando en las telas plegados marcados en forma de "V" y composiciones con pocos personajes.

La segunda mano, encargada de realizar un mayor número de tallas: Jesús perdido y hallado por sus padres, La oración del Señor en el huerto, La coronación de espinas, El señor con la cruz a cuestas y, probablemente, La venida del Espíritu Santo, se caracteriza por el empleo de composiciones cerradas, donde se incorporan un número elevado de personajes; utiliza figuras de canon más reducido que las del maestro anterior, en las que se observa ya un proceso de redondez en los rostros y, recurre al detallismo, plasmado con especial énfasis en los ropajes, todos de época, e incluso en las armaduras, o en la variedad de tocados, mientras en los plegados continúan dominando los modelos en "V".

La resurrección del Señor, La Ascensión del Señor y La Asunción de Nuestra Señora, corresponden a una tercera mano que se caracteriza por el empleo de composiciones equilibradas, donde las figuras se ubican de una manera simétrica, marcadas por el principio de isocefalia, mientras presentan, al igual que en el caso anterior, un canon más reducido.

Restauración del retablo de Oppiter" ... *op. cit.*, pág. 127.

[92] La denominada Escuela Flamenca es un término que ha sido aceptado por los historiadores y cuya utilización se ha convertido en habitual. En lo artístico se consideran como integrantes de este estilo las obras realizadas en Flandes y en el denominado territorio intermedio entre los actuales países de Francia, Bélgica y el sur de Holanda. BERMEJO MARTÍNEZ, E.: La pintura de los primitivos flamencos en España ... *Op. cit.*, pág. 25.

[93] VELO PENSADO, I.: "La tecnología y la escultura flamenca en A Coruña y Betanzos durante el siglo XVI" ... *Op. cit.*, pág. 139.

[94] Dentro de este grupo de tablas se debe también incluir la desaparecida de La Anunciación.

Otra de las incógnitas de este retablo lo plantea la ciudad en que pudo ser tallado, ya que por los paralelismos existentes con piezas u obras de artistas flamencos, existe un sólido apoyo para afirmar que estas tablas fueron labradas fuera de Galicia, e incluso de España, a pesar de que como ha constatado Velo Pensado, la presencia de artistas flamencos está atestiguada por aporte documental en Galicia[95]. De ser así, éste pudo ser tallado en alguno de los focos flamencos o incluso en la propia Amberes donde, en concreto desde mediados de la centuria del siglo XV, se conoce la existencia de un mercado ubicado junto a la Catedral, dedicado a las transacciones con obras de arte[96].

De ser tallados estos relieves, como se cree, en el extranjero, pudieron haber llegado a Betanzos por vía maritima o por vía terrestre. Para la primera se debe constatar que, en un paramento del lado del Evangelio de la capilla mayor de este templo y realizado sobre varios sillares, se figura un "cog", cronológicamente posterior a la terminación del citado paramento, para el que Alonso Romero ha establecido, en cuanto a filiación, paralelismos con los sellos de las ciudades empleados en las transacciones comerciales y en tratados de comercio marítimo; en concreto, lo vincula con los existentes en las ciudades integrantes de la Liga Hanseática, cuyo emblema era un "cog" de similares características al relieve brigantino[97], por lo que se puede presuponer que las tablas pudieron llegar, junto con otras mercancias, en uno de los barcos que arribaban al puerto de Betanzos, ya que como indica Ferreira Priegue, los navíos procedentes del Norte de Europa fondeaban con frecuencia en el puerto brigantino para realizar operaciones de carácter mercantil[98].

La otra posibilidad, es que hubiese llegado a Betanzos por vía terrestre, cosa que tampoco resultaría extraña ya que se constata en Castilla la existencia de ciudades que organizaban ferias internacionales de carácter comercial, tal es el caso de Medina del Campo, ciudad que fue considerada como "de las ferias y los mercados"[99], centro español que canalizó el activo comercio con Flandes, desde el siglo XII, y cuyo contingente se intensifica por el avance de los territorios recuperados durante la Reconquista, alcanzando a lo largo de los siglos XIV, XV e incluso XVI un extraordinario desarrollo.

Existen autores que creen que esta sería la vía más probable de penetración y que incluso van más allá, al afirmar que fue donado por Fernán Pérez de Andrade[100]"O Mozo", VI Señor de Andrade ; sin embargo, el hecho de que este caballero otorgue testamento en 1470[101], lleva a poner en entredicho la afirmación de que las tablas fueran donadas por él, ya que, en función de los paralelismos realizados en este estudio, tanto con grabados como con pinturas e incluso con esculturas, sin obviar tampoco los realizados con fuentes literarias y, dado que todas las tallas presentan características comunes, derivadas no de la misma autoría, pero sí de su elaboración en un mismo

---

[95] Aunque como este autor indica, la documentación, en gran parte, ha desaparecido, en la conservada se detecta la presencia de entalladores en Galicia como son Luis Guach, Pedro Flamenco, Francisco Rupert, Cristobal de Osiris, Juan Fernández etc. VELO PENSADO, I.: "La tecnología y la escultura flamenca en A Coruña y Betanzos durante el siglo XVI" ... *Op. cit.*, págs. 139-140.

[96] Éste, ubicado en la Kerkplats, poco a poco se queda pequeño, debido a los volúmenes de venta existentes, por lo que en 1540 se ordena su traslado a la Bolsa. Este mercado adquirió un gran prestigio que lo convirtió en uno de los revulsivos económicos más importantes de la ciudad, hecho que ocasiona la aparición de toda una serie de leyes que tienen como finalidad la protección del mismo, prohibiendo las transacciones comerciales a todas aquellas que no integrasen el gremio amberino. BERMEJO MARTÍNEZ, E.: La pintura de los primitivos flamencos en España ... *Op. cit.*, págs. 32-33.

[97] Al respecto de la embarcación véase ALONSO ROMERO, F.: "La embarcación de Santa María do Azougue". en *Anuario Brigantino.*, n.º 6, (1983), págs. 11-15.

[98] Al respecto del tema véase FERREIRA PRIEGUE, E.: "Las rutas marítimas y comerciales del flanco ibérico desde Galicia hasta Flandes". En Congreso *El Fuero de San Sebastián*, San Sebastián, 1981, pág. 225, y *Galicia en el comercio marítimo medieval*. Fundación Pedro Barrié de La Maza, A Coruña, 1988.

[99] BERMEJO MARTÍNEZ, E.: La pintura de los primitivos flamencos en España ... *Op. cit.*, pág. 33.

[100] VALES VILLAMARÍN, F.: "El retablo mayor de Santa María de Azougue" ... *Op. cit.*, s/p.

[101] *Ibidem.*

marco cronológico, esta obra se correspondería con una realización de finales del siglo XV o de principios del siglo XVI, siglo éste en que, no se olvide, la temática del Rosario adquirió un fuerte auge en toda Europa, como respuesta a los movimientos reformistas que sufre europa en la mencionada centuria, y que, en el caso de Betanzos, encontraría su explicación, no sólo en el hecho de que con esta temática se redunda en el carácter intercesor de María, sino también porque en esta ciudad, encontraron amplia difusión las corrientes espirituales difundidas por las Órdenes Mendicantes, atestiguada por la presencia de los conventos de frailes dominicos y franciscanos, dato éste que resulta importante para una temática que en el medievo se vincula estrechamente a la Orden de predicadores.

LAS MEDALLAS DE LA SOCIEDAD NUMISMÁTICA MATRITENSE

José Luis Arias Bonel

RESUMEN

Este artículo presenta, y en la mayoría de los casos reproduce por vez primera, las medallas emitidas por la Sociedad Numismática Matritense entre 1838 y 1840, estudiándolas, así como la bibliografía sobre el tema anteriormente utilizada, a la luz de los manuscritos inéditos de Basilio Sebastián Castellanos y otros documentos que conserva la Biblioteca Nacional, todo ello en el contexto de los intentos españoles de completar una "historia metálica propia".

ABSTRACT

This article presents, and in most cases reproduces for the first time, the medals issued by the Sociedad Numismática Matritense in the years 1838-1840, discussing them, as well as the bibliography on the subject formerly used, in the light of Basilio Sebastián Castellanos's unpublished manuscripts and other documents kept in the Biblioteca Nacional, all that within the context of the Spanish attempts to complete a national "metallic history".

PARECE que desde el mismo momento en que se fundó, en 1837, la Sociedad Numismática Matritense (S.N.M.) tenía entre sus propósitos la formación de una serie medallística al estilo de las conocidas como *historia metálica*, que celebrase "las glorias nacionales y sus hombres célebres". Cuarenta y tres años más tarde, el principal impulsor de la Sociedad, Basilio Sebastián Castellanos[1], lamentaba que España, "con mengua de su decoro y patriotismo", todavía careciera de esa colección, y se afligía ante lo que consideraba grave falta hacia los deberes de gratitud y de ilustración artística[2]. No le faltaban razones a Castellanos para su queja, pues por esos años de su vejez, y hecha la salvedad de empresas esporádicas y entonces recientes en su mayoría[3], tan sólo los esfuerzos de la S.N.M. habían de-

[1] Sobre la S.N.M., véase Luzón Nogué, 1993: 271-275; acerca de Castellanos (1807-1891), Lavín Berdonces, 1997: 249-257, con bibliografía.

[2] Castellanos, 1880: 8-11 y 27, de donde proceden las citas del texto. Con la esperanza de verla por fin realizada saluda Castellanos la apertura del establecimiento del joven Victorino, que ofrecía "una feliz ocasión en que poder hacerlo sin más sacrificios que una pequeña protección del Gobierno y nuestro amor patrio"; al fin aparecía la posibilidad de cumplimiento de su anhelo con mejores medios y mayores calidad y difusión que las que pudieron alcanzar él y sus compañeros en los agitados años de su juventud.

[3] Al referirse a las medallas que representan a "[...] una docena de los ilustres hombres de nuestra patria, debidas estas, en mucha parte, á fabricacion extranjera", Castellanos (1880: 9) alude sin duda a series como la lle-

venido en hechos tangibles, aunque limitados en sus medios materiales y artísticos. Pero esos logros eran, además de escasos, remotos en el tiempo. Como veremos, la actividad de divulgación medallística de la Sociedad abarcó tan sólo los años de 1838 a 1840, interrumpiéndose después para siempre. El hecho provoca hoy cierta perplejidad, pues ése es el período de mayor penuria en el desenvolvimiento de la corporación, la época de las dificultades que conllevaría el proyecto de implantarla sólidamente, cuando los socios habían de tener sus reuniones en el domicilio particular de Castellanos (Álvarez de Toledo, s/f: s/p). Claro que también era el tiempo del entusiasmo y el impulso juveniles. En cualquier caso, lo cierto es que la S.N.M. paralizó su emisión de nuevas medallas poco después de que asumiera la vocación de ensanchar el área de sus actividades a la vez que la de expandir su influencia por todo el país. Quizá esté en lo cierto Garitagoitia (1918: 190) al suponer que al transformarse en Sociedad Arqueológica Matritense, central de España y sus Colonias (4-XII-1839), la agrupación que dirigía Castellanos, "si ganó en extensión científica, perdió en intensidad numismática".

Resulta tentador establecer un nexo de causalidad entre este abandono de un proyecto acometido con fuerte ilusión y los cambios organizativos impuestos por el nuevo enfoque de la Sociedad. El problema lo complica el hecho desconcertante de que dos medallas que llevan fecha de 1840 mantienen aún en sus leyendas el nombre de Sociedad Numismática, quedando así deliberadamente vinculadas a una entidad fenecida. Es cierto que puede detectarse en Castellanos la proclividad, al menos en el registro particular (y a veces íntimo) de sus *Anales*, a referirse a esta institución por su primitivo nombre, incluso casi dos años después de que se abandonara[4]. Pero si en cuanto concierne a los escritos puede alegarse la fuerza del hábito[5], no es igual de convincente hacerlo en el caso de los bronces. Quizá podría justificarse la peculiaridad de éstos admitiendo que conservaron el nombre de la organización que auspició la serie en sus comienzos para no romper la uniformidad con las entregas anteriores, a sabiendas de su inminente y definitiva suspensión. De no ser así no se comprendería que se evitase o demorase la plasmación en material duradero de un cambio que sin duda era motivo de satisfacción entre los socios, a pesar de que pronto aspirase a "salir del modesto título que lleva, ascendiendo al honroso de Academia de Arqueología" (citado por Luzón Nogué, 1993: 272)[6].

A juzgar por los datos disponibles, junto a las medallas de glorias nacionales terminó, en ese año de 1840, la publicación por entregas de la que al menos algunas de ellas formaban parte, titulada *Galería Numismática Universal*, que consistía en improntas o *clisados*[7] reproduciendo monedas y medallas de diversas épocas,

vada a cabo de modo irregular por Eduardo Fernández Pescador y pocas más de distinta mano, efectivamente confeccionadas en Francia, donde se realizó buena parte de la medalla oficial española del siglo XIX. Es de notar que Castellanos tenía por desdoro la fabricación foránea de lo que concebía como una tarea patriótica. Con todo, la medalla dedicada por Bartolomé Coromina a Leandro Fernández de Moratín (1841) indica cierto movimiento en la misma dirección que el de la S. N. M. por parte del Departamento de Grabado de la Casa de la Moneda, en cuyo seno se acuñó.

[4] Cf. *infra* los apartados de las medallas de Calderón y del Dos de Mayo (1840). En entradas posteriores (1843) de la referida obra se muestra más reconciliado con la nueva denominación.

[5] Hay un ejemplo de ello en la dedicatoria a los "Sres. Individuos de la Sociedad Numismática Matritense" que FÉLIX SAGAU puso a su *Memoria relativa á las medallas que forman la historia numismática de la gloriosa guerra de la independencia,* impresa en Madrid en 1842.

[6] Una remota alternativa: que la ejecución de esas dos medallas del año 40 estuviera ya ultimada cuando a principios de diciembre del año anterior se decidió la nueva denominación. Pero nótese el abandono en ellas del esquema habitual en 1839.

[7] También *glisados*. *"Clisar:* Es la acción de hacer caer, con rapidez, perpendicular y fuertemente, una matriz para sacar su impresión sobre el metal en fusión, por medio de una máquina inventada y perfeccionada a dicho fin, llamada *clisador*. La voz *clisar* se origina de la lengua alemana. Los productos del *clisage* se llaman *clisados* [...] El inventor del *clisage*, ó sea el método de reproducir los objetos metálicos, fue el maquinista Grassal. En Francia le planteó el primero M. Didot, y en España como llevamos dicho, los Señores Sepúlveda y Maracuera. En 1838 los señores D. Francisco Bermúdez de Sotomayor, de quien nació la idea, D. Pedro González Mate y yo fuimos los pri-

acompañadas de una descripción y un comentario erudito. Con esta empresa se pretendía fomentar los estudios numismáticos e histórico-artísticos en general, además de complementar las actividades docentes del propio Castellanos en diversas cátedras de reciente creación[8].

Desde la perspectiva de hoy, los desvelos de la S.N.M. parecen tanto más admirables cuanto más conocemos la pobreza e incuria dominantes en la España de su época, la España de Larra. La modestia relativa de sus frutos realza su valor a nuestros ojos cuando imaginamos el tesón con que los socios fundadores se embarcaron en lo que no era sino una campaña educativa (como otras en que tomaron parte) en un páramo, y ello con un optimismo heredero de una ilustración por entonces ajada y con débiles raíces en nuestro país.

El número y asunto de las medallas de la S.N.M. puede establecerse con visos de exactitud gracias a la relación de ellas que dejó impresa Castellanos (1880: 10, que coincide en cuanto a los personajes retratados con la que da Caunedo, 1848: 16, aunque éste añade un *etc.*). Según sus recuerdos son ocho en total y su autoría la misma para todas: "La misma Sociedad empezó la fabricación de medallones en bronce de nuestros hombres célebres, modelados por el socio escultor D. Nicolás Fernández de la Oliva, abriendo los punzones para las letras de las leyendas nuestro compañero el entendido socio D. Francisco Bermúdez de Sotomayor, actual segundo Jefe del Museo Arqueológico Nacional".

BASILIO SEBASTIÁN CASTELLANOS

Falta en esa lista de las medallas de la S.N.M. aquella que puede considerarse la de su propia constitución, aunque data del año siguiente (fig. 1). Quizá la modestia de Castellanos explique esta ausencia, pues es su efigie la que presenta el anverso (con la leyenda D. BASILIO SEBASTIÁN CASTELLANOS ANTICUARIO DE LA BIBLIOTECA NL.; debajo, HAEC STUDIA RENOVARE/ COEPIMUS, "Empezaremos a renovar estos estudios")[9], y el erudito arqueólogo pudo por

---

meros que introdugimos en España el reproducir las medallas antiguas por medio del *clisage*, publicando la *Galería Numismática Universal* [...] *Impronta*: Una pieza de metal acuñada ó impresa á muton ó á mano por un solo lado, lo que tambien se llama *prueba*. Los productos del *clisage* se denominan tambien de ese modo." (Castellanos, 1840: 40 y 44, que dice tomar la definición de *clisage* del tratado de estereotipia de Fernando de la Serna, *Noticia de la stereotipia y de los ensayos hechos de Real Orden de S. M. Carlos IV*, París, 1802; cf. Bedat, 1970: 218).

[8] De Arqueología en el Ateneo Científico, Literario y Artístico y en el Colegio Universal de Humanidades establecido en Madrid por Sebastián de Fábregas en 1837; específicamente de Numismática en el Liceo Artístico. Se deseaba disponer de "monumentos que poder presentar a los discípulos" tanto como "proporcionar á los amantes de las antigüedades y de las artes, las bellas medallas antiguas y modernas", y todo ello a un precio asequible, "sin mas interés que hacer un beneficio al país". En una anotación de mayo de 1839 (Castellanos, González Mate, Bermúdez de Sotomayor, 1838-39: CXVI) se dice que en catorce meses la Sociedad "ha verificado 56 entregas, en las que ha dado 14 pliegos de los elementos de la ciencia y 225 improntas de medallas de metal, de las que 199 son de la serie de Napoleón, 24 de las primitivas griegas y romanas, y las dos de la medalla dedicada a las víctimas del 2 de mayo de 1808" y anuncia para los meses de junio y julio "una serie de medallas preciosas que representan hombres ilustres de todos los paises, las cuales estarán perfectamente glisadas y bronceadas por medio de una nueva máquina que se ha hecho traer al efecto", así como las series de Luis XIV, Luis XV y "las Alemanas". La primera entrega se hizo en abril de 1838: "En este mes empecé á publicar con don franco. Bermudez y el comico dn. Pedro Gonzalez Mate una publicacion de 16 medallas por mes y un pliego de impresión. Las medallas son improntas sacadas de las mismas medallas en plomo compuesto y el pliego es una obra de Numismatica elemental que formará el primer tomo compuesto solo por mi, y la descricion de las medallas que se den que formaran los demas" (CASTELLANOS, *Anales* I: fol. 34v). Sin embargo, el propio Castellanos (1880: 10) escribirá mucho más tarde que la serie se "publicó en 1838 por espacio de cinco años". Sobre la "prosperidad" de la empresa, véanse las cartas de González Mate (que excluirían la idea de que su fin obedeciera a problemas financieros si no fuesen demasiado tempranas para ello: 22-V y 13-XI de 1838) en la B. N., ms. 20079/1.

[9] Bronce (Caunedo, 1848: 17: "[...] y se acuña en su honor en todos metales, otra medalla que lleva su busto [...]", noticia poco fiable), 91 mm. ∅. Como todas las medallas conocidas de la S.N.M., es fundida. Los datos que se consignan en este artículo se refieren a los ejemplares reproducidos; el procedimiento de elaboración permite ligeras variaciones de diámetro, especialmente notables en las improntas respecto de los originales en bronce. En el

ello creer inadecuado incluirla entre los "medallones en bronce de nuestros hombres célebres"[10]. Por lo demás, la relación parece exhaustiva y no se limita a recoger las que integraban la *Galería Numismática Universal.*

Sin embargo, la firma legible en el corte del busto coloca a esta medalla aparte de la serie cuyo modelado corrió a cargo de Fernández de la Oliva: *S. PEREZ fecit* (*t* sobre *i*). La identidad de este artista es desconocida. Garitagoitia (1918: 187), aduciendo que al estar la inscripción escrita en letra cursiva inglesa podría tomarse la inicial del nombre por una *f*, aventura la autoría concreta del escultor asturiano Francisco Pérez del Valle (1804-1884). Esta atribución concuerda con lo que sabemos del personaje, miembro del círculo de Castellanos y relacionado como éste con el Liceo Artístico y Literario de Madrid, "siendo uno de los individuos que más contribuyeron a su esplendor, tomando una parte muy activa en sus sesiones prácticas" (Ossorio y Bernard, 1883-84: s. v.; cf. B. N., ms. 20079/1). Castellanos le nombra, junto a su amigo Nicolás Fernández, entre los artistas destacados del año 1838 en el balance anual de sus *Anales* (fol. 39r). Ambos escultores eran además en 1845 "socios conservadores" de la sección de artes del Instituto Español, entre cuyos fundadores estaba Don Basilio (*Acta*, 1846: 21 y 65)[11]. Y encaja bien con es-

FIGURA 1. MEDALLA DE B. S. CASTELLANOS (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).

reverso de esta medalla se lee: LA SOCIEDAD/ NUMISMÁTICA MATRITENSE/ CREADA EN 1.º DE ABRIL DE 1837/ CONSAGRA ESTE GLORIOSO MONUMENTO/ A SU BENEMÉRITO FUNDADOR/ Y A LOS ILUSTRADOS SOCIOS COOFUNDADORES/ D. FRANCISCO BERMÚDEZ DE/ SOTOMAYOR/ D. PEDRO GONZÁLEZ MATE/ Y D. NICOLÁS FERNÁNDEZ / MADRID 1838.

[10] No conozco mención de ella en los escritos de Castellanos. A lo más que llega es a reproducir el acta redactada por el secretario del ayuntamiento de Barbuñales con motivo de la inauguración de un monumento a Azara en la fachada de su casa solariega (1850), la cual dice que entre los objetos incluidos en una caja destinada a introducirse en dicha obra se adjuntaron, "por empeño del señor marqués", una biografía del "historiador de la Casa de Azara" (la de Caunedo) y "un medallon en bronce dorado acuñado en honor del mismo señor" (se describe; Castellanos, 1852-54: 79). El índice de colaboradores de la *Corona poética*, en la pág. 907 de la misma obra, dice de Castellanos que había sido "honrado [...] con una medalla con su busto como fundador de la S.N.M.". Sorprende también que Castellanos no aluda en los *Anales* a la fundación de la S.N.M. entre las pocas (dos) anotaciones del mes de abril de ese año (tras de las cuales dejó un llamativo espacio en blanco), cuando en las páginas contiguas apunta con detalle revistas militares, levas, etc. Ni siquiera la cita en el elogio de la labor de sociedades y academias que incluye en el balance del año en la entrada de diciembre, fol. 33r. Parece que comenzó sus *Anales* con un espíritu descriptivo y objetivo, renuente a expansiones personales que van menudeando según se avanza en los cuadernos. Tampoco menciona los avatares ulteriores de la institución.

[11] Puesto que Pérez no figura en el elenco de socios adjunto al *Reglamento general* de 1839, es de suponer que su contacto con el Instituto fue más tardío. Pero ello no tiene por qué significar nada en lo que atañe a su relación con Castellanos y la S.N.M.: también González Mate falta en la lista, siendo después director de las secciones lírica y dramática. Acerca de la obra filantrópica del Instituto, véase el discurso de Castellanos en *Acta*, 1846: 5-11. Consta que más tarde Pérez fue académico correspondiente de la Real de Arqueología (Castellanos, 1856-57: 229), relación que quizá se remonte a los tiempos de la S.N.M. También es interesante que el Marqués de Santa Coloma fuera miembro de una de las diputaciones de la Sociedad (carta a Castellanos de 6-X-1842, B.N., ms. 20079/1): Pérez retrató en un busto, fechado y expuesto en la Academia en 1840, a la marquesa de ese título.

tos vínculos el propio retrato, que es creación muy digna, no obstante un cierto envaramiento que no desentona con lo que conocemos del joven Pérez (y a decir verdad, también del maduro).

Pero la realidad opone serios reparos a esta hipótesis. El Museo Arqueológico Nacional guarda quince ejemplares de esta medalla[12], y aunque algunos carecen de firma (siendo al tiempo de menor grosor) y en otros es ilegible, los demás dejan claro que la inicial es una *S*, o por lo menos que haría falta forzar mucho las cosas para hacer de ella una *f* (Garitagoitia ve en el ejemplar que describe una *j*), no menos que para hablar de cursiva inglesa. Sin embargo, puesto que sabemos por uno de los más tempranos biógrafos de Castellanos (Caunedo, 1848: 38) que Pérez del Valle hizo de él un "busto al natural ejecutado con notoria maestría", podría ser que la enigmática inscripción deba leerse *S[egún]. PEREZ fecit*[13], correspondiendo por tanto al autor del retrato al cual se ciñe el de la medalla. El autor de éste quedaría entonces en el anonimato, aunque lo razonable sería quizá que pasara a la órbita de Fernández de la Oliva, especialista de la S.N.M. para estas labores. Reconozco, sin embargo, que a falta del busto original[14] o de otra documentación, hay algún margen para la duda[15].

[12] Procedentes del monetario de Castellanos; véase Mateu y Llopis, 1931: 13.

[13] No debe chocar la frecuente mezcla de lenguas en una inscripción de firma; compárese p. e. con las que transcribe Pardo Canalís (1985: 19): *FRANCISCO PEREZ DEL VALLE/ FACIEBAT EN MADRID AÑO DE 1849 o Franco. pérez. fecit. 1845*. No hay que descartar el *secundum*, pero el resultado podría parecer un tanto macarrónico.

[14] Es improbable, pero ¿podemos estar seguros de que el de la medalla no es ese original? La biografía de Caunedo es a menudo vaga e inexacta. En tal caso, o bien Pérez habría modelado el busto con la exclusiva finalidad de que otra mano lo trasladara al vaciado de la medalla, o bien, si la *S* es *f*, él mismo fue el responsable directo de éste.

[15] Por eso mismo conviene anotar aquí el nombre de José Siro Pérez, escultor de oscura carrera y candidato muy improbable a la adjudicación de esa autoría. Su firma en un busto de 1843, que se llegó a atribuir a Francisco, es *J. S. Perez* (véase Azcue, 1994: 414-415, y Pardo Canalís, 1985: 19).

EL GRAN CAPITÁN

Anv.: G. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA.; debajo, N. EN MONTILLA A. 1453/ M. EN GRANADA A. 1515.

Rev.: LOS/ NOMBRES/ DE/ TAJARA LOXA ILLORA GRANADA/ CEFALONIA/ PULLA CALABRIA RUBO CERINOLA/ NÁPOLES GARELLANO OSTIA GAETA/ MONUMENTOS/ SON DE SU/ GLORIA./ SOC. NUMISMÁTICA. M. [coronada] A. 1839.

Bronce dorado, 80 mm. ∅. No lleva firma (fig. 2). Se reproduce su anverso en Castellanos, 1850: 278 (cf. una carta de Vicente Castelló de 23-VII-1841 a Castellanos en la B.N., ms. 20079/1).

FIGURA 2. MEDALLA DE G. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).

PACTO DE VERGARA

En una entrada correspondiente al mes de septiembre de 1839, y después de narrar por extenso el acontecimiento y la jubilosa recepción que a su noticia se hizo en Madrid, Castellanos

escribe en sus *Anales* (I: fol. 45v): "El Instituto Español dió un gran baile en el que se llevaron por los socios, como en el Liceo [que había celebrado una fiesta extraordinaria el día 9], medallas [inserto: "de plata"] de mi invencion cuya faz era una preciosa corona de rosas y en medio 'Union y paz'". No he conseguido ver esta medalla. A ella se refiere de nuevo Castellanos en el tomo IV de la misma obra (fol. 41r), en una anotación de 29 de junio de 1870, tras describir el proyecto de Fernández Pescador aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para una medalla conmemorativa del hecho[16]: "La Academia de Arqueologia, cuando sólo era Sociedad Arqueologica, acordó ya medalla á la paz de Vergara, por lo que la dió las gracias el Duque de la Victoria D. Baldomero Espartero". Como es notorio, la Academia era todavía Sociedad Numismática Matritense en septiembre de 1839. Por otra parte, contrasta esta afirmación con la de 1880: 10, donde, en la lista de las medallas de la S.N.M., Castellanos habla de "la del Instituto Español para celebrar el Convenio de Vergara". En cualquier caso, es evidente que esta medalla no formaba parte de la serie vendida por suscripción.

ÁLVAREZ CUBERO

Dos lazos unían a Castellanos indirectamente con el gran escultor, aparte de la justificada admiración por su obra. Por un lado, la amistad con el arquitecto Aníbal Álvarez, socio de la sección de artes del Instituto Español en 1845 (*Acta*, 1846: 34; cf. Castellanos, *Anales* I: fol. 39r) e hijo del escultor. Por otro, la relación que éste sostuvo con su admirado José Nicolás de Azara, que le protegió en Roma y le recomendó a Godoy. Estos lazos se declaran en Castellanos, 1850: 46, que añade: "[...] gloriándonos nosotros, como fundador y director de la Academia Española de Arqueología, de haber hecho (en unión de nuestros cofundadores D. Francisco Bermúdez y D. Nicolás Fernández) se bata á su memoria una medalla [fig. 3] en bronce con su busto en el anverso y el citado grupo en el reverso". Este grupo es el famoso de la *Defensa de Zaragoza* (Museo del Prado), que efectivamente representa el reverso, con la leyenda ETERNIZANDO SE ETERNIZO; debajo, SOCIEDAD NUMISMATICA MATRITENSE M. [coronada] A. 1839. En el anverso, en torno al retrato del artista, se lee JOSÉ ALVAREZ. ESCULTOR.; N. EN PRIEGO A. 1768/ M. EN MADRID A. 1827. Bajo el busto, la firma *N. F. F.* (*Nicolás Fernández Fecit*)[17].

FIGURA 3. MEDALLA DE J. ÁLVAREZ CUBERO (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).

CERVANTES

Anv.: M. DE CERVANTES SAAVEDRA. N. EN MADRID A. 1543/ M. EN MADRID A. 1615 [*sic*]. Bajo la efigie, una firma casi ilegible comienza por *N* (sigue quizá una *f*).

[16] Sobre el concurso de modelos para esta medalla y la designación de Fernández Pescador como ejecutor de ella, véase Cámara, 1870: 56-57.

[17] Bronce, 80 mm. ∅. Castellanos se hace eco (*Anales* I: fol. 42r, 27-IV-1839) de la primera vez que el grupo escultórico de Álvarez se expuso al público, junto a otras estatuas, en las salas del Museo del Prado.

Rev.: GLORIA DE ESPAÑA ADMIRACIÓN DE EUROPA./ SOC. NUMISMÁTICA M. [coronada] A. 1839. La escena representa a la Condesa Trifaldi y su escudero Trifaldín de la Blanca Barba arrodillados ante Don Quijote y Sancho (*El Quijote*, segunda parte, cap. XXXVIII).

Bronce, 80 mm. ∅ (fig. 4).

FIGURA 4. MEDALLA DE M. DE CERVANTES (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).

Incluso faltando la firma y la mención de Castellanos es posible que dedujéramos la autoría, una vez contrastada la similitud del de la medalla con el busto que más tarde incluyó Fernández en la lápida conmemorativa colocada en la casa del escritor en Valladolid, ciudad de cuya Escuela de Bellas Artes fue profesor de Escultura desde 1853 a 1869: la misma disposición, idéntica curva nasal, igual dureza en el tratamiento de la indumentaria (la reproduce Pardo Canalís, 1965: fig. 3).

EL DOS DE MAYO

"Siendo yo Director de la Sociedad Numismatica que publica en esta corte improntas ó gli-

FIGURA 5. MEDALLA DEL DOS DE MAYO, 1839 (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).

sados de medallas antiguas, ideé el hacer una medalla dedicada a perpetuar la memoria de dia tan glorioso como el del 2 de mayo de 1808 y en efecto se modeló un medallon que baciado en bronce y en plomo compuesto se vendio el 2 de mayo de este año de 1839 por los Invalidos inutilizados en esta guerra actual, á cuyo beneficio se cedió su producto, en el mismo Campo de la Lealtad donde se halla el Monumento. La medalla [fig. 5] representa en el anverso: los bustos de los dos Heroes Victimas con la leyenda "Velarde Daoiz" y en el exergo "Madrid 1839", en memoria de la conclusión del Monumento, y en el reverso: El Monumento de frente al Prado con la leyenda "A la Lealtad Sacrificada", y la Inscrición partida a los lados de la Aguja del Monumento "2 de Mayo de 1808", al lado izquierdo del zócalo se lee en pequeños caracteres cursivos "Velazquez invento" y al opuesto "Ayegui concluyo". Esta medalla fue modelada por el Escultor D. Nicolás Fernández y hechas todas las demás operaciones por D. Fran.° Bermúdez de Sotomayor Catedratico de Arabe con cuyos señores y yo se compone la Sociedad Numismatica por lo que respecta a las publicaciones meta-

licas y literarias. La medalla se publico en el periodico literario titulado el Panorama[18] por Dn. Vicente Castello[19] que la gravó en madera sobre un dibujo que saco de ella el pintor Dn Antonio Brabo ambos amigos mios. El ministro de Suecia Mr. Lorichs gran numismatico que posee mas de 15 [¿o 13?] M medallas la tomó en bronce cincelada" (Castellanos, *Anales* I: fol. 43, mayo de 1839)[20]. A renglón seguido, con letra y tono de tinta diferentes, añade Castellanos: "A propuesta mia el Exmo Ayuntamiento acordó acuñar una medalla alusiva al dos de Mayo y por oficio del 22 que reciví el 23 se mando á la Sociedad Numismatica presentase los dibujos de la medalla y el presupuesto de gastos". La caligrafía de esta última entrada es la misma que la de la siguiente del mes de junio, que consigna directamente hechos del dia 29, relativos a la inauguración del Instituto Español. No puede haber duda, por tanto, de que el encargo del Ayuntamiento es posterior a la emisión de la medalla de la S.N.M. fechada en 1839. Esta deducción concuerda con cuanto afirma Emilio de Tamarit (1852: 54-55): "En 30 de Abril de 1839 la sociedad numismática de Madrid solicitó del ayuntamiento se acuñase una medalla digna de perpetuar los hechos del memorable dia; pero ascendiendo el solo coste de los troqueles á seis mil reales, contestó este en oficio de 28 de setiembre del mismo año, serle imposible verificarlo por la escasez de fondos: en su consecuencia, D. Basilio Sebastian Castellanos, D. Francisco Bermudez de Sotomayor, D. Nicolás Fernandez y D. Pedro Gonzalez Mate, con su acendrado patriotismo costearon la ejecucion del medallon en plata y bronce y remitieron ejemplares á S. M. y al ayuntamiento para que se depositasen con las cenizas de los héroes, y guardáran en el archivo de la villa, y á muchos gabinetes numismáticos de Europa, inmortalizando así la memoria del 2 de Mayo; pues que el monumento de piedra se desplomará bajo la mano del tiempo que nada respeta, ó lo derribará tal vez en un dia infausto la mano de los hombres mas destructora que la segur del tiempo, al paso que la medalla subsistirá eternamente". Puesto que la medalla de 1839 estaba ya hecha y a la venta sus improntas el día de la celebración del 2 de mayo de ese año, es obvio que el relato de Tamarit se refiere exclusivamente a otra de idéntico asunto, realizada en nombre de la S.N.M. recogiendo la voluntad municipal de acuñar una de mayor empaque.

Paradójicamente, el panorama se complica con el valioso testimonio de Pérez de Guzmán (1908: 314-315), quien, después de transcribir con inexactitud el texto de Tamarit, añade: "Ateneo de Madrid. La medalla del 2 de Mayo (1839) se hizo á nombre y á costa de la Sociedad Numismática Matritense, fundada por D. Basilio Sebastián Castellanos, D. Francisco Bermúdez de Sotomayor, D. Nicolás Fernández (escultor) y D. Pedro González Maté[21], cómico muy conocido. Fernández hizo el modelo para la fundición. Después la reprodujo, á nombre de dicha Sociedad Numismática, su socio D. San-

[18] *El Panorama*, I, n.º 18, 2-V-1839: 283-284. Efectivamente, reproduce la medalla con algunas variaciones, y añade un dato curioso: el precio de venta de las improntas en el Campo de la Lealtad era de ocho reales de vellón.

[19] La B.N. (ms. 20079/1) conserva una carta de Castelló (VIII-1841) a Castellanos, muestra de los intereses numismáticos del grabador (que llegaría a director de la Calcografía de la Imprenta Nacional), suscrito a las entregas de la S.N.M.. Según se lee en ella, una de éstas se produjo en octubre de 1840, con el título *Miscelánea Numismática*.

[20] Como en otras ocasiones, Castellanos omite en su descripción la E. (¿*Exsecutum* [*est*]?) que precede a MADRID 1839. Además resuelve en español las abreviaturas latinas del nombre de los arquitectos relacionados con el monumento: (Isidro González) *Velazqz. inv.* y (Juan Pedro) *Ayegui* (segundo arquitecto municipal) *exsec.* El original es de bronce, 82 mm. → (muy superior a veces el de las improntas, con grueso reborde algunas). Bajo los retratos, la firma en letra incusa: *Nicolas Fernz.*, que se pierde en las copias. El obelisco lo componen once bloques de piedra, como en realidad tiene, aunque no con la uniformidad de tamaño que muestra la medalla. En el segundo desde abajo se lee, con alguna dificultad, DOS DE MAYO. Esta es la primera medalla cuyas improntas se entregaron a los suscriptores; es de suponer que las demás de la lista dedicadas a personajes lo fueran posteriormente, pero no he visto improntas de todas ellas.

[21] En realidad, González Mate, fallecido de tisis en 13-II-1843 (Castellanos, *Anales* I: fol. 78r). Sobre la posición del actor en el proyecto de la *Galería Numismática*, véanse sus cartas a Castellanos (B.N., ms. 20079/1). Cf. además, en el tomo I de los *Anales*, los fols. 28v y 29v. Algunos datos biográficos aporta Garitagoitia (1918:187), que cita un manuscrito de Narciso Díaz de Escovar.

tiago Marquera[22], director del Departamento de máquinas de la Casa de la Moneda, de Madrid, en la cual se hizo una pequeña tirada; otra se hizo en la Casa de la Moneda, de París, bajo la dirección del mismo Sr. Marquera, que con este fin fué á la capital de Francia (1838 ó 1839). De la primera fundición se hizo una gran tirada en metal, compuesto de plomo, etc., que se regaló, para beneficio del cuartel de Inválidos, al general Palafox, que era director del mismo, habiéndose mandado á todos los monetarios de Europa un ejemplar. De plata se hizo una para S. M. Dª. Isabel II, y otra que se depositó en el monumento del 2 de Mayo del Prado, en donde por algunos años los inválidos vendían al público el día 2 de Mayo las improntas de esta medalla.' (Noticias verbales dadas al autor de esta obra por el mismo ilustre numísmata D. Francisco Bermúdez de Sotomayor en 1872)"[23].

Bermúdez apoya así, aunque vagamente, la plausible suposición de que los trabajos de la medalla debieron anteceder con holgura suficiente al día 2-V-1839, en el que se quiso celebrar el aniversario con el monumento acabado. La última piedra de la aguja se puso el 25 de marzo (Castellanos, *Anales* I: fols. 41-42; cf. *Eco del Comercio*, suplemento al n.º 1827, jueves 2-V-1839), dándose por concluido, exceptuando los ornamentos. Sin embargo, la gran fiesta de exaltación patriótica tuvo lugar un año después, cuando se inauguró "completo en todos sus pormenores[24], habiéndose colocado las estatuas de piedra que representan las virtudes cívicas y los demás adornos" (*Eco del Comercio*, n.º 2193, sábado 2-V-1840). Ese día se trasladaron con solemne pompa las cenizas de los capitanes "y otros patriotas" al sarcófago. Para entonces, el interés de la S.N.M. hacia una conmemoración que Castellanos esperaba reparase la frialdad notada por él en años anteriores, no había decaído. Antes al contrario, se iba a trocar en nuevos esfuerzos: "La Sociedad Numismatica presidida por mi [tachadura] acuñó una moneda de bronce con los bustos de Daoiz y Velarde, y el monumto. en el reverso, igual a la del año pasado, que es mas chica y perfecta" (Castellanos, *Anales* I: fol. 51r, mayo de 1840). La nueva medalla (fig. 6)[25] mantiene en el anverso los bustos acolados de los militares, sin la corona de laurel sobre sus cabezas, cam-

[22] Pérez de Guzmán debió entender mal a Bermúdez (a no ser, más bien, que los treinta y tantos años transcurridos desde que recogió su informe hubieran hecho mella en su exactitud) en lo que atañe al nombre de este maquinista, cuyo apellido es Maracuera o Malacuera, como lo consigna, junto al de su padre Antonio, de quien aprendió el oficio, un *Reglamento para el nuevo Departamento de Gravado y construcción de Instrumentos y máquinas para la moneda,* publicado (con errata en su fecha, 1809 por la efectiva de 1805) por Durán, 1975: 177-181. Cf. Bedat, 1970: 209, 212 y 217. Lástima que no sean más explícitas estas referencias a la intervención de la Casa de Moneda de Madrid y la de París, con la que aquélla mantuvo relaciones para la acuñación de medallas, encargando incluso el diseño a grabadores franceses, en una época en que la medalla oficial se dejaba cada vez más en manos galas. Está claro que el conocimiento cabal de la medallística española de los decenios centrales de siglo XIX pasa por una exploración de los archivos de la *Monnaie.*

[23] Viniendo de quien viene, habría que dar por cierta la noticia de que se hicieron dos ejemplares en plata de esta medalla. Que el de la reina falte en la colección real no significa nada, desde luego, pues como observa Vives (1916: VIII-IX), las medallas regaladas a los reyes eran propiedad particular suya, y de su voluntad dependía que ingresaran en el medallero real. Sin embargo, del texto de Tamarit, también testigo cercano de los hechos, podría desprenderse que el ejemplar entregado a la reina y el depositado en el monumento son el mismo, si a continuación de "el archivo de la villa" se pusiera "respectivamente". Si así fuese, Pérez de Guzmán habría conservado mal una vez más la información que le dio su anciano interlocutor. Castellanos no menciona la variedad de plata. De todas formas, el relato de Bermúdez, en la forma confusa con que se transmite, es incompatible en este punto con el de Tamarit.

[24] Salvo las inscripciones laterales, "que no se ha presentado ninguna digna" (Castellanos, *Anales* I: fol. 50v). Las esculturas, informa el citado número de 1839 del diario *Eco del Comercio* (donde se hallarán abundantes detalles sobra la historia del monumento), se ajustaron con sus autores el 31-XII-1838, "obligándose á hacerlas antes del mismo tamaño en yeso, para que suplan por este año la falta de aquellas y se vean y juzguen los modelos por la Academia". Una de ellas, la del *Patriotismo* (fig. 7), es obra de Francisco Pérez del Valle.

[25] En dos piezas de "plomo compuesto", 70 mm. ∅. No conozco ejemplar en bronce. Bajo los bustos, *Nicolas f.* En el reverso, abajo y a la izquierda, Fernández firma con un monograma que en el ejemplar que presento podría a mi entender resolverse como *N.F. de la O.*; en cualquier caso, *N.F.* No deja de extrañar, tanto en ésta como en la del año anterior, la ausencia del nombre de la S.N.M. en la leyenda: quizá la expliquen la resonancia pública del acontecimiento que conmemora y el ánimo desinteresado de sus autores.

FIGURA 6. MEDALLA DEL DOS DE MAYO, 1840 (COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID)

biando en la leyenda sólo la fecha. En el reverso, el artista suprimió la inscripción del campo, añadiendo la imagen simbólica del sol, cuyos rayos despejan el firmamento de nubes. Luz que vence a las tinieblas, gloria que se impone a la desidia y la ignorancia. Otras diferencias significativas se hallan en la forma y altura de los flameros incensarios, que pierden su prestancia de columnillas de aire plateresco en favor de la más discreta gravedad funeraria de unas cráteras rechonchas. El grabado del monumento ("copia exacta", declara exagerando un poco) impreso en el citado reportaje de *Eco del Comercio* de 1839 ya presenta los flameros bajos iguales a los de esta medalla de 1840, lo cual prueba la antelación al diseño definitivo con que se modeló la de 1839. Fernández introdujo en su nueva versión detalles del conjunto tal como lo conocemos hoy, y que le eran desconocidos cuando trabajaba en la primera. Así, se incorpora en esbozo en el reverso, con el aspecto final que le dio su autor Diego Hermoso, el medallón con la efigie de los capitanes, con las coronas de laurel, ciprés y roble que faltan en la otra (fig. 7). Si las divergencias entre ambas representaciones del monumento proceden de un mayor ajuste de la más moderna a la realidad de la obra, más sorprendente resulta la modificación drástica que Fernández hizo de los retratos en el transcurso de sólo un año. Los de 1840 tienen más vivacidad y apariencia de mayor realismo, aunque sean tan imaginarios como los demás[26]. La disposición del cabello pierde su sequedad y monotonía, quedando suelto, como a merced del viento. A la vez, la mirada de Velarde (si la proximidad entre leyenda y rostro es criterio válido para discriminar uno de otro) se desvía, elevándose como en rapto de regusto romántico, de la frontal de su compañero, difuminando la rigidez de las efigies de 1839, curiosamente más cercanas a las de Hermoso.

La cuestión de si la medalla de 1840 es la ejecutada por la S.N.M. tras el desistimiento de la corporación municipal puede resolverse afirmati-

[26]La iconografía de Daoiz y Velarde constituía a mediados del siglo pasado motivo de gran interés y suscitó varios intentos de reconstrucción. Las figuras 8 y 9 muestran los retratos en bronce (fundidos en 1848 en Trubia) que modeló otro miembro destacado de la sección de artes del Instituto Español, Francisco Elías; sobre ellos, véase Suárez Menéndez, 1996: 53 y 225. Precisa Pérez de Guzmán (1908: 814): "[...] que no están hechos sobre retratos auténticos de los célebres caudillos; pues el lienzo de Daoiz que se enseña en la Biblioteca Colombina, en Sevilla, y el de Velarde, que se hallaba en la Sala de Generales del Alcázar de Segovia, y que se quemó en el último incendio de aquel famoso edificio, salieron del pincel de sus autores, obedeciendo, para diseñar los rasgos de una y otra fisonomía, á los datos suministrados por las respectivas familias". Por su parte, Tamarit (1852:54): "Hubiera deseado poder ofrecer al público los retratos de Daoiz y Velarde; pero en el supuesto de que no existe ninguno verdadero, y que cuantos hasta ahora se han publicado son apócrifos, he preferido suprimir unos dibujos, cuyo mérito debia consistir en el parecido; sin embargo, hallándose encargado uno de los más acreditados retratistas de esta córte de pintar el de Daoiz, segun los apuntes que de su físico le ha remitido la hermana del mismo y las observaciones que pueda hacerle un contemporáneo y amigo de nuestro héroe, con lo cual es de presumir que, aunque retrato de relacion, sea el mas exacto, me complaceré en publicarlo tan luego como esté acabado, á cuyo efecto me he puesto ya de acuerdo con el artista ocupado en dicha obra".

FIGURA 7. MONUMENTO A LOS HÉROES DEL DOS DE MAYO, DETALLE (MADRID).

vamente. El breve comentario de Castellanos da que pensar: pase que llame "moneda" a una medalla, pero que diga "acuñó" para referirse a una obra fundida es poco verosímil. Es ésta ligereza frecuente, pero impensable en un buen conocedor del tema como Castellanos, que nunca cae en ella en los textos de su mano que conozco. Es por tanto probable, aunque la necesaria cautela prohiba afirmarlo, que el original fuese acuñado, tal como era (en ello coinciden el propio Castellanos y Tamarit) la aspiración del Ayuntamiento. Por Tamarit sabemos lo que sucedió con el "presupuesto de gastos". En cuanto a los "dibujos", es razonable suponer que se asemejarían a lo que vemos en la impronta fundida[27].

[27] Entre los papeles de Castellanos de la B.N. (ms. 20079/1) hay una carta de Mariano González de Sepúlveda (2-VII-1839) que quizá tenga relación con el encargo. Por desgracia, contiene poco más que expresiones de gratitud y saludo, aunque hace referencia a una "adjunta nota [...] minuciosa" que constituía el grueso del envío ("no tan pronto como hubiera deseado"). Una *postdata* dice: "ciertamte. qe. el n.º 2 es en mi concepto el preferible, y bastante bien discurrido, pero es asunto de mucho mas tiempo qe. el prefijado y mucho mas costoso qe. el n.º 2 [*sic*]".

Un examen atento de las palabras que Pérez de Guzmán pone en boca de Bermúdez de Sotomayor levanta la sospecha de que en ellas se entremezcla información sobre las dos medallas. Si de la "primera fundición se hizo una gran tirada" en metal compuesto, podría estimarse que la hecha en París era diferente y que "otra" se refiere más bien a "medalla" que a "tirada". Si aparece algún día un original acuñado, es muy probable que lleve la indicación de metal en el canto que desde poco tiempo atrás portaban las piezas salidas del establecimiento parisino. Entonces ¿de cuál de las medallas se hizo versión en plata? Si había de depositarse en el monumento con las cenizas de los héroes, ello sólo pudo hacerse después de que éstas fueran trasladadas al Campo de la Lealtad, lo que sucedió el 2-V-1840. En consecuencia, sería más bien la segunda la indicada para ese destino. Ni Castellanos ni los periódicos citados aluden a la introducción de la medalla en el curso de la ceremonia, aunque *Eco del Comercio* (1839) se extiende sobre las metidas en 1821.

ARIAS Y COSTA

Anv.: D. ANTONIO SANDALIO DE ARIAS.

Rev.: AL/ AGRICULTOR/ ESPAÑOL/ DEL/ SIGLO XIX; debajo, LA SOC. NUMISMÁTICA MATRITENSE 1840.

Bronce, 68,5 mm. ∅. Sin firma (fig. 10).

FIGURA 10. MEDALLA DE A. S. DE ARIAS (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).

De Arias, nacido en 1764 (en 1774, según el Vizconde de San Alberto, 1925: s/p), fallecido en 1839, y "Director dignísimo que fue de la Socie-

dad Económica Matritense" (según afirma Castellanos, 1880: 10, quien, miembro según Caunedo desde 1836, en 31-XII-1839 era secretario de Comercio y vicecensor de esta institución; cf. *Anales* I: fols. 36v y 47r), dice la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa* que fue catedrático del Jardín Botánico, inspector general de montes y director general de estudios. La Biblioteca Nacional guarda una fotografía de un retrato de este personaje en su juventud (IH-597); cf. con el costeado por la Sociedad Económica, que dirigió entre 1836 y 1838, reproducido en la citada obra del Vizconde de San Alberto. Ésta y la de Álvarez, entre todas las medallas de la serie, son signo de la voluntad de la S.N.M. de compaginar el recuerdo de figuras universalmente consagradas con el de personajes distinguidos de su tiempo, en cuya elección se transparentan las predilecciones de los socios y sobre todo de Castellanos, consolidando, poco antes del fin, la nota de contemporaneidad con la que nació la colección.

FIGURA 11. MEDALLA DE P. CALDERÓN (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).

CALDERÓN

Anv.: D. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA.

Rev.: AL/ GENIO/ DRAMÁTICO/ DEL/ SIGLO XVII.; debajo, LA SOCIEDAD NUMISMATICA MATRITENSE A. 1840.

Bronce, 67,5 mm. →. Firmada en el corte del busto: Nicolas f. (fig. 11).

En abril de 1841 se llevaron provisionalmente los restos mortales de Calderón a una capilla del cementerio de la Sacramental de San Nicolás de Bari, procedentes de la iglesia del Salvador, entonces en proceso de derribo, y en espera de la construcción del proyectado Panteón Nacional de San Francisco el Grande[28].

Castellanos (*Anales* I: fols. 61-62) describe las ceremonias del traslado y la participación en ellas de la S.N.M. Después del responso "se abrió la Urna y depositaron en ella las actas de todas las sociedades que habian acordado algo para esta función, y se colocó después en una sencilla tumba de marmol negro [...] Entre las actas que se depositaron en la urna lo fue la de la Sociedad Numismatica de que soy fundador y presidente, y una medalla de bronce plateada que á mi instancia egecutó la Sociedad á Calderón con su busto en el amberso y leyenda de su nombre, y en el reverso, la inscricion 'Al genio Dramatico del Siglo 17' La Sociedad Numismatica Matritense [...] Este ha sido el primer dia en que se ha honrado el talento con suntuosidad en esta Corte".

Apuntemos que Fernández realizó un busto del dramaturgo, modelado en una sesión del Ins-

[28] Sin embargo, Castellanos escribe en 1880: 10 que desde el cementerio de San Nicolás, "hace pocos días, se han trasladado al hospital de Sacerdotes Naturales de Madrid". También afirma (*ibidem*), quizá recordando mal, que la medalla de Calderón se hizo "cuando se trasladaron sus restos", lo que si fuera cierto implicaría una larga anticipación a la fecha definitiva del acontecimiento con el consiguiente desfase cronológico en la leyenda. Por cierto que Castellanos (*Anales* I: fol. 61r) cita entre los congregantes de la Sacramental de S. Nicolás que "pensaron conservar los restos decorosamente" en ese cementerio a un Francisco Pérez que pudiera ser el conocido escultor; cf. Ossorio y Bernard, 1883-84: s. v.

tituto Español (Ossorio y Bernard, 1883-84: s. v.). En vista de que, como se desprende de lo reseñado sobre Cervantes, Fernández aprovechaba sus ideas con posterioridad, quizá la medalla pudiera ayudar algún día a identificar esta obra, hoy perdida.

AZARA

Aunque no tiene relación con la S.N.M. más allá de lo que supone la intervención de Castellanos y la coincidencia con su designio conmemorativo, incluyo aquí como curiosidad la copia de una medalla grabada por Vincenzo Cocchi de la cual el Museo Arqueológico Nacional guarda ejemplares de varios metales, y a la que acompañaba un cartoncito con el texto siguiente: "El Escmo. Sr. D. José Nicolás de Azara, marqués de Nibbiano, embajador de España en Roma, libró á esta ciudad y á los Estados Pontificios de la primera invasion de los franceses mandados por Napoleon Bonaparte, logrando de este un armisticio que se firmó en Bolonia en 23 de junio de 1796. El Papa Pio VI, el Colegio de Cardenales y el Senado Romano, acordaron se le hiciese esta medalla y le nombraron uno de los 60 Patricios de Roma. Cuando, de vuelta de su comision, llegó á Roma, el pueblo agradecido le llevó en triunfo. Su sobrino y heredero el actual marqués D. Agustín de Azara, reproduce, en memoria de su ilustre tio, este monumento de su gloria en 1847[29], bajo la dirección de don Basilio Sebastian Castellanos, anticuario de la Biblioteca Nacional".

Anv.: IOSEPHVS·NICOLAVS·AZARA·EQVES·HISPANVS·; bajo el busto, *V. Cocchi.*

Rev.: PRAESIDIVM/ ET/ DECVS ROMAE (Defensa y ornato de Roma)/ MDCCXCVI.

Bronce, 52 mm. ∅ (fig. 12).

FIGURA 12. MEDALLA DE J. N. DE AZARA (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).

Los años entre 1847 y 1856 vieron una intensa labor publicística de Castellanos en torno a Azara, financiada por el mencionado sobrino de éste, deseoso de reivindicar los méritos y la ortodoxia de su antepasado (quizá en parte como respuesta a la edición en 1846 de sus cartas a Manuel de Roda, que rezuman irreverencia). Compuso nuestro polígrafo varias biografías del diplomático y preparó ediciones de obras suyas (como las *Memorias*, B.N., ms. 20121) y de su hermano Félix, a las que hay que unir la voluminosa *Corona poética* recopilada e impresa bajo su dirección[30].

[29] El tiempo debió jugar una pequeña trastada a la memoria de Castellanos, que escribía veintitrés años después (1880: 15), tras resumir la hazaña de Azara: "[...] que tuvimos el honor de reproducir en Madrid en 1852 en bronce y en metal compuesto". Por el acta de Barbuñales antes citada (Castellanos, 1852-54: 79) sabemos que "una medalla en bronce dorada de las acuñadas en Roma con el busto de Azara" se introdujo en el nuevo monumento, "cuya medalla va dentro de una caja en que se halla una targeta impresa que dice [se transcribe el texto]; en la tapa de la caja está reproducido, en el grabado nuevo inventado por Mr. Collas, el tipo del anverso de la medalla".

[30] Parte de la correspondencia recibida por Castellanos con motivo de esta publicación (en la que por cierto participó Santiago Malacuera, cuyo padre Antonio había gozado de la protección de Azara en París y formado parte de su tertulia en la capital francesa) puede examinarse en la B.N. Cartas recibidas por Castellanos de los marqueses de Nibbiano, en la B.N., ms. 20084.

Precisamente en relación con Azara debemos a Castellanos (1849-50: 284) el conocimiento de un precedente frustrado de su intento de completar una *historia metálica* española: "Deseoso Azara de todo cuanto podia engrandecer á su pais, durante su última permanencia en Madrid, habia aconsejado á Cárlos IV se hiciese en la casa de la Moneda una colección de medallas de todos los reyes de España, en las que se consignasen los principales hechos de la historia que les atañesen, en lo cual consintió el rey, pero desgraciadamente para la numismatica española no tuvo efecto tan gran pensamiento realizado por casi todos los Estados europeos con relacion á su historia particular. En una carta escrita por Azara al grabador de moneda primer director general que hubo de esta clase de grabado en España D. Tomás Francisco Prieto, que nos ha manifestado nuestro respetable amigo D. Félix Sagau, insigne grabador, decano de la Real Academia de San Fernando y director de la casa de Moneda de Segovia, le habla de este particular detenidamente"[31].

[31] Hay que precisar que dicha carta, que según Castellanos "debe ser del año 1775", cuyo contenido gira en torno a un intercambio de medallas con el embajador ruso, nada tiene que ver con la sugerencia hecha a Carlos IV, que data de la última estancia de Azara en Madrid entre enero y marzo de 1801. En otro lugar, Castellanos (1880: 13-14) funde aún más los dos episodios, diciendo que en 1775 aquel rey (al que faltaban muchos años para acceder al trono) mandó que se realizase la colección, "órden que por desgracia no tuvo efecto por falta, sin duda, de los encargados de llevarla á cabo, y no por carencia de grabadores hábiles y de directores entendidos".

Por último, no debe faltar aquí una referencia a la medalla grabada por Joaquín Furnó para los premios de la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso en 1864, sólo cuatro años antes de que el Gobierno Provisional la disolviera (noviembre 1868), "partiéndose de hechos falsos de que no estaba enterado el Min.° que se ha dejado sorprender por un suelto del periodico las Novedades del Domingo uno", según anota Castellanos (*Anales*, III: fol. 59r; cf., sin embargo, Luzón Nogué, 1993: 271). Sobre esta medalla, véase Luzón Nogué, 1993: 274 y la ficha de Mercedes Rueda Sabater en el mismo libro-catálogo: 278-79. Las acuñadas por la Diputación Arqueológica de Almería (1862 y, con motivo de la Restauración, 1874) las describe Vives, 1916: núms. 436 y 840. En la B. N. (ms. 20079/1) se conserva una carta de Félix Sagau a Castellanos, con fecha de 18-IV-1844 y en respuesta a una del 12, en la que el grabador, tras felicitar a su amigo por el ascenso de la Sociedad a Academia Nacional (5-IV), declina la tarea de realizar una medalla para la nueva institución, alegando lo absorbente de sus trabajos en la ceca de Segovia y prometiendo su colaboración desinteresada en tal medalla en momento de menor agobio.

BIBLIOGRAFÍA

Acta (1846): *Acta de la solemne sesión inaugural del Instituto Español, celebrada el 30 de octubre de 1845*. Madrid.

Álvarez de Toledo, A. (s/f, ¿1840?): *Espíritu de asociación: Sociedad Arqueológica Matritense*. Biblioteca Nacional, ms. 20082/29. (Por las alusiones en este papel al reproche del Conde de Caylus a los españoles por su descuido de las antigüedades y a la necesidad de reparar el "ultrajado honor nacional", así como su petición de ayuda al gobierno, puede suponérsele relacionado de algún modo con la instancia citada por Luzón Nogué, 1993: 272; cf. Castellanos, Anales I: fol. 46v).

Azcue, L. (1994): *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (catálogo y estudio)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

Bedat, C. (1970): El grabador Mariano González de Sepúlveda. Sus progresos en el grabado y la estereotipia durante su estancia en París (1797-1803). *Numisma*, XX: 207-227.

Cámara, E. de la (1870): *Resumen de las actas y tareas de la Academia Nacional de Nobles Artes de San Fernando, durante el año académico de 1869 á 1870, escrito por su secretario general el Excmo. Sr. D. _*. Madrid.

Castellanos, B. S. (1834-72): *Anales de Madrid por _ que los forma conforme se suceden los acontecimientos*. En cuatro volúmenes: I (1834, en realidad 1835-1847), II (1848-1860), III (1861-1869) y IV (1869-1872). Biblioteca Nacional, ms. 20164-67.

(1840): *Cartilla numismática ó repertorio de las palabras técnicas de la ciencia de las medallas*. Madrid.

(1850): *Historia civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnífico caballero D. José Nicolás de Azara*. Tomo II (el I es de 1849). Madrid.

(1852-54): *Glorias de Azara en el siglo XIX. Acta de la solemne inauguración del Monumento erigido en Barbuñales de Aragón, el 27 de noviembre de 1850, al célebre diplomático y distinguido literato español, el Excmo. Sr. D. José Nicolás de Azara* [...] *por su sobrino y sucesor, el Señor Don Agustín de Azara* [...]. *Corona que los poetas, orientalistas, hombres políticos y artistas españoles consagran al espresado señor. Obra escrita en parte y dirigida en lo demás por D. _*. Madrid.

(1856-57): *Álbum español y extranjero. Corona científica, literaria, artística y política en honor á la buena memoria del insigne caballero aragonés Azara. Obra escrita en parte y dirigida en lo demás por D. _*. Madrid.

(1880): *El progreso en las Bellas Artes. Estudio de esculto-grabado y grabado comercial e industrial fundado en Madrid por D. Victorino González y Fernández.* Madrid.

Castellanos, B. S., González Mate, P. y Bermúdez de Sotomayor, F. (1838-39): *Galería Numismática Universal ó coleccion de monedas, medallas y bajos relieves, antiguos y modernos, descritos por _.* Dos tomos: el primero ("tratado científico"), con pie de imprenta de 1838, abarca los pliegos mensuales 1 (IV-38) a 14 (31-V-39), y el segundo ("galería"), 1839, los pliegos 1 (VI o VII-39) a 8 (24-II-40). Madrid.

Caunedo, N. C. de (1848): *Biografía de D. Basilio Sebastián Castellanos de Losada, Bibliotecario Anticuario de la Nacional de Madrid, publicada en el periódico literario el Trono y la Nobleza por D. _,* redactor del mismo. Madrid.

Durán González, R. (1975): Historia de la Casa de la Moneda y Timbre. *Numisma*, XXV: 97-193.

Garitagoitia, L. de (1918): El arte de la medalla en España en el siglo XIX. *Coleccionismo*, VI: 166-173 y 186-190. (Este artículo forma parte de una serie que con ese título general publicó su autor en la mencionada revista entre 1915 y 1920).

Lavín Berdonces, A. C. (1997): La figura de Castellanos de Losada en la Arqueología española del siglo XIX. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* XV: 249-257.

Luzón Nogué, J. M. (1993): La Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso, en AA. VV., *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia.* Ministerio de Cultura. Madrid.

Mateu y Llopis, F. (1931): *Monetario que perteneció a D. Basilio Sebastián Castellanos.* Museo Arqueológico Nacional: Adquisiciones en 1931. Madrid.

Ossorio y Bernard, M. (1883-84): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid.

Pardo Canalís, E. (1965): Nicolás Fernández de la Oliva. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXXI: 47-54.

(1985): *Francisco Pérez del Valle.* Centro Regional de Bellas Artes, Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.

Pérez de Guzmán, J. (1908): *El Dos de Mayo de 1808 en Madrid.* Madrid.

San Alberto, Vizconde de (1925): *Los directores de la Real Sociedad Matritense de Amigos del País y las Damas presidentas de su Junta de Damas de Honor y de Mérito.* Madrid.

Suárez Menéndez, R. (1996): *Bronces. Fábrica de Trubia.* Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.

Tamarit, E. de (1852): *Memoria histórica de los principales acontecimientos del día 2 de mayo de 1808.* Madrid.

Vives, A. (1916): *Medallas de la Casa de Borbón, de Don Amadeo I, del Gobierno Provisional y de la República Española.* Madrid.

Documentación

10 AÑOS DE ACCESO TELEMÁTICO A FONDOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

José M. Martínez,
Guillermo Cisneros y
Jesús Bescós
Grupo de Tratamiento de Imágenes, Universidad Politécnica de Madrid

RESUMEN

El acceso telemático a fondos del Museo Arqueológico Nacional es el resultado de 10 años de trabajo dentro de proyectos pioneros de aplicación de las nuevas tecnologías al mundo de los museos. Existe la posibilidad de un acceso profesional más especializado, a través de la aplicación de Tele-investigación MIRA.

SUMMARY

The thelematic access to the founds from the Museo Arqueológico Nacional its the result of ten years of work inside the pioners proyects of aplication from the new technologies at the museums world. Plus, it exits the posibility of a professional entry more specialized theough the tele-investigation aplication MIRA.

EL Museo Arqueológico Nacional proporciona actualmente acceso telemático a su base de datos de catalogación, que contiene actualmente más de 44000 piezas y que está en continuo crecimiento. Este acceso puede llevarse a cabo a través de WWW, permitiendo al gran público explorar la base de datos de catalogación, así como, desde hace poco, la colección multimedia generada durante la participación del MAN en su primer proyecto europeo.

INTRODUCCIÓN

Desde hace 10 años el Museo Arqueológico Nacional ha tomado parte en diversos proyectos de informatización de sus fondos, así como de acceso telemático a éstos. Fueron los primeros los que lograron permitir llevar a cabo los segundos, ya que sin contenidos digitales a los que acceder, el acceso deja de tener sentido. Actualmente el Museo Arqueológico Nacional dispone de una potente aplicación (Alquézar, 1998; Durán, 1998) que permite la población de su base de datos, la cual permite incluir, junto a información textual de las fichas, imágenes digitales. Así, al papel de Museo pionero en España en la introducción de nuevas tecnologías, se le une el de ser el que posee, actualmente, una mayor colección informatizada de sus fondos.

10 AÑOS DE PROYECTOS

En las siguientes secciones haremos un repaso a los diversos proyectos así como sus re-

sultados desde el punto de vista de acceso telemático a fondos del Museo Arqueológico Nacional.

1989-1992: European Musems Network

El proyecto EMN (European Museum Network) (Delclaux, 1991; Visser, 1993) tenía entre sus objetivos la interconexión telemática de los diversos museos participantes a la hora crear una colección de objetos para visitantes, pero la aplicación Visitante operaba sobre datos almacenados localmente. El proyecto EMN (European Museums Network) fue financiado por la Unión Europea dentro de su programa RACE entre los años 1989 y 1992.

El proyecto desarrolló un almacén digital actualizable a través de Internet, mientras que la consulta de los contenidos por parte del público se llevaba a cabo sobre una serie de terminales conectados a una red de área local en cada museo participante. El servidor de cada museo se encontraba conectado a esta red de área local y recibía las actualizaciones del servidor central a través de Internet.

Se desarrollaron tres aplicaciones:

- Multimedia Data Acquisition (MDA), que permitía la creación de Fondos Digitales por parte de conservadores de los museos
- Aplicación Visitor, que permitía la consulta de la base de datos del EMN y la navegación entre los distintos objetos a través de palabras clave
- Aplicación Upgrade (Central MDA), que permitía al administrador del sistema gestionar los nuevos fondos y modificaciones (e.g., traducciones), comprobar su consistencia, y actualizar la base de datos central, para posteriormente actualizar las réplicas en cada museo.

Tras la finalización del proyecto algunos museos mantuvieron los kioscos interactivos a disposición del público (muchos visitantes del Museo recordarán la caseta que durante algún tiempo estuvo en el vestíbulo de entrada) hasta que por problemas de mantenimiento de los equipos originales fueron desmantelados.

Actualmente se está desarrollando el proyecto FENIX (Martínez, 1998), cuya misión es recuperar el sistema cambiando el software de interfaz de usuario para pasarlo de su antiguo interfaz para terminales Macintosh a una interfaz de usuario para WWW. Por ahora se ha realizado la aplicación Visitante de FENIX, que permite el acceso a través del WWW a los fondos multimedia de la base de datos del EMN (http://www.gti.ssr.upm.es/fenix/), y la aplicación de adquisición y actualización está comenzado a ser desarrollada.

1992-1995: Remote Access to Museums Archives

Fue el proyecto RAMA (Remote Access to Museums Archives) (Delclaux, 1994; Cisneros, 1996) el primero que contemplaba el objetivo de proporcionar acceso telemático a las bases de datos de los diversos museos participantes. En este caso, la aplicación desarrollada, denominada Tele-investigación, estaba orientada hacia usuarios "profesionales" (conservadores, investigadores, estudiantes universitarios, etc.) y no meros visitantes.

El proyecto RAMA (Remote Access to Museums Archives) fue también financiado por la Unión Europea en la segunda convocatoria RACE desde 1992 a 1995. Uno de los problemas detectados durante el proyecto EMN fue la reticencia de los conservadores de los museos a crear fondos dentro de unos formatos comunes, ya que les coartaba su expresividad así como su "libertad de cátedra". Por lo tanto, dentro del proyecto RAMA se planteó como punto de partida la no creación de bases de datos comunes a todos los museos, y por lo tanto el respeto a las heterogeneidades de cada institución, e incluso de cada departamento. Así pues, el objetivo del proyecto era la creación de un sistema que per-

mitiese a los museos compartir sus fondos pero sin sacrificar sus estructuras y normas de gestión de sus bases de datos. Se desarrolló un sistema de información que permitía el acceso a bases de datos heterogéneas a través de una aplicación común, manteniendo la infraestructura de cada museo (HW, DBMS, etc..) y preservando las preferencias y particularidades (estructura de base de datos) de cada institución y departamento. Para probar el sistema se desarrolló una aplicación de Tele-investigación. Esta aplicación de Tele-investigación estaba destinada a usuarios profesionales (conservadores e investigadores) y proporcionaba un método unificado para el acceso a las diferentes bases de datos. Como características principales permitía la consulta a través de un mecanismo sencillo, potente y común, la globalización de resultados provenientes de diferentes bases de datos, y el soporte de sesiones, permitiendo almacenar la historia de la búsqueda y preservar la información para reanudar la sesión en momentos posteriores.

1996: MIRA y www.man.es

Tras la finalización del proyecto RAMA, y a la espera de un nuevo proyecto, el Museo Arqueológico Nacional y el Grupo de Tratamiento de Imágenes de la Universidad Politécnica de Madrid mantuvieron su colaboración.

La aplicación de acceso a la base de datos del Museo Arqueológico Nacional no fue la aplicación final del proyecto RAMA, sino una revisión y mejora de la misma llevada a cabo por el Grupo de Tratamiento de Imágenes y que se consolidó en el sistema MIRA (Multimedia Information Remote Access) [http://www.gti.ssr.upm.es/mira/] y la nueva aplicación Tele-investigación. Esta aplicación permite por tanto el acceso a la base de datos de Museo a través de Internet, ya que es la red de comunicaciones utilizada.

La popularidad de la aplicación World Wide Web de Internet (recordar que Internet es algo más que WWW y el correo electrónico, pero eso es otra historia para contar en otro sitio), llevó a la realización del "site" WWW del Museo Arqueológico Nacional [http://www.man.es/], el cual fue inaugurado el día 13 de marzo de 1996, y tras estar hospedado en el servidor del Grupo de Tratamiento de Imágenes de la Universidad Politécnica de Madrid, fue transferido al servidor del Museo Arqueológico Nacional el día 22 de julio de 1997.

Junto a la información estática proporcionada en sus páginas se incluyó la posibilidad de un acceso simplificado (en comparación con la potencialidad del acceso proporcionado por la aplicación Tele-investigación de MIRA) a la base de datos del Museo Arqueológico Nacional a través de la herramienta CATALOG (Martínez, 1997b).

Todo esto dio lugar a la participación del Museo Arqueológico Nacional en un proyecto de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT) junto al Grupo de Tratamiento de Imágenes y otros museos y bibliotecas españoles: el proyecto BABEL.

1996-1999: BABEL

BABEL (Servicios Multimedia para museos y bibliotecas vía Internet TEL96-1281 financiado por la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología entre 1996 y 1999) fue un proyecto encaminado a la creación de una red de museos y bibliotecas en España que hiciese posible la teleconsulta de sus bases de datos a través de Internet (Martínez, 1997a). El proyecto surgió como demostración de los resultados obtenidos en proyectos anteriores y para servir de escaparate para posibles nuevas iniciativas en Europa. El alias BABEL indica la heterogeneidad existente, tanto en la diversidad de plataformas (SW, HW, DBMS), como en la diversidad en las estructuras de datos específicas (fichas de inventario, catálogo). Se trata de proporcionar la teleconsulta de bases de datos heterogéneas a través de un sistema común, que:

— permita la reutilización de las bases de datos existentes, respetando sus heterogeneidades,

— proporcione un Manual de Usuario único para el acceso a las diferentes bases de datos,

— garantice el acceso mediante una pareja única por usuario de nombre de usuario y clave (login y password) para acceder a las diversas bases de datos; no obstante, el mismo login tiene diferentes perfiles de acceso a la información en las diferentes bases de datos, y por lo tanto diferentes permisos de acceso a campos determinados de las fichas en cada museo (que pueden ser ocultados a determinados perfiles). El sistema contempla dos aplicaciones de acceso: la aplicación Tele-investigación de MIRA para usuarios profesionales y el acceso WWW (a través de la pasarela CATALOG) para el gran público.

Varios eran los objetivos principales que se planteó el proyecto BABEL. El primero de ellos era la creación de una red de museos y bibliotecas en España, que permitiera la teleconsulta de sus bases de datos a través de Internet a usuarios profesionales y al gran público. Para cumplir este objetivo, y partiendo de los productos software MIRA y CATALOG se desarrollaban las pasarelas requeridas para las bases de datos de los participantes y, adicionalmente, de algunos miembros del Grupo de Interés. No se trataba de crear una red solamente a nivel telemático, sino que se potenciaba la creación de una red humana para una mayor colaboración entre las diversas instituciones culturales participantes y el Grupo de Interés.

El segundo objetivo del proyecto BABEL era el preparar el camino para la resolución de las carencias en el entorno de museos y bibliotecas en España, promocionando la existencia de almacenes digitales multimedia (bases de datos), la población de estos almacenes digitales, y el acceso a Internet desde las instituciones (popularizando su uso), así como el acceso desde Internet a las instituciones para darlas a conocer (difusión de fondos).

El tercer objetivo era la creación de un Museo y una Biblioteca Virtual (Punto de Información Común), esto es, una base de datos que permita un acceso común a los descriptores de las diferentes bases de datos de la red BABEL y un "encaminamiento" transparente hacia las fichas completas.

El despliegue de BABEL

Para llevar a cabo el despliegue de BABEL, el programa del proyecto consistió en llevar a cabo un plan en diversos pasos. El primer paso consistía en verificar y subsanar la conexión a Internet de todas las instituciones participantes, para pasar a la creación de los sitios WWW de las instituciones participantes (museos y bibliotecas) que no disponían de ellos.

El segundo paso consistía en la organización de las bases de datos existentes, así como la creación de aquéllas que no estaban en fase de creación antes de iniciar el proyecto. Una vez que existía la base de datos de cada institución en explotación interna (esto es, para uso por parte de aplicaciones propietarias de cada institución), se pasaba a instalar el software proporcionado dentro del proyecto BABEL: el servidor MIRA y la aplicación de Tele-investigación, y la pasarela CATALOG para acceso a las bases de datos a través de WWW. La aplicación Tele-investigación de MIRA estaba destinada al usuario profesional (conservadores, bibliotecarios, investigadores, ...), y aparte de la instalación del software común se debe llevar a cabo el desarrollo de la pasarela a la base de datos de la institución. El acceso a las bases de datos a través WWW para el gran público requiere la instalación y personalización de la pasarela CATALOG, para permitir consultar la base de datos de un modo más sencillo, bien mediante consultas (para grandes bases de datos) o navegación (para bases de datos más sencillas).

El paso siguiente consistía en el desarrollo del Museo y Biblioteca Virtual. Este desarrollo implica la creación de la base de datos con una serie de campos comunes a rellenar con datos

procedentes de las diversas bases de datos, así como la instalación del software de MIRA y CATALOG, como si de una institución más se tratase.

El diseño y desarrollo de MIRA y CATALOG permite la independencia entre la provisión de información y de servicio (aplicación) de modo que nuevas bases de datos pueden ser "enchufadas" fácilmente a aplicaciones y servicios existentes, así como nuevas aplicaciones y servicios pueden ser desarrolladas sobre bases de datos existentes.

Los componentes principales de los Sistemas de Información MIRA y CATALOG son:

- servidores de base de datos, que actúan como pasarelas a las diversas bases de datos, presentando una interfaz común al resto del sistema, esto es, la abstracción de una base de datos única,

- un núcleo funcional, que actúa como plataforma para el soporte al desarrollo de aplicaciones, incluyendo las comunicaciones sobre Internet,

- servidores de aplicación (MIRA y CATALOG), que se encargan de proporcionar las funcionalidades específicas de cada aplicación (por el momento, Tele-investigación de MIRA y consulta de CATALOG),

- interfaz de usuario de la aplicación, que proporciona los módulos encargados de la presentación e interacción con el usuario, bien mediante interfaces Windows ad-hoc (Tele-investigación) o HTML para navegadores WWW (consulta a través de CATALOG).

Debido a problemas administrativos el subproyecto de usuarios dejó de existir, por lo cual el proyecto se quedó sin contenidos a los que acceder. El sub-proyecto de tecnología ha finalizado sus desarrollos, si bien la no disponibilidad de acceso a diversos museos y bibliotecas no permite mostrar la funcionalidad del Museo Virtual. Actualmente sólo se mantiene en funcionamiento el acceso a la base de datos del Museo Arqueológico Nacional a través de su página web.

Posibilidades de acceso

Resumimos en esta sección las posibilidades de acceso telemático a fondos del Museo Arqueológico Nacional

Acceso a la base de datos de catalogación mediante la aplicación Tele-investigación

La aplicación de Tele-investigación puede obtenerse gratuitamente [http://www.gti.ssr.upm.es/~jms/mira/] y permite acceder a la base de datos del Museo Arqueológico Nacional, así como a bases de datos piloto de otros participantes del proyecto BABEL.

El acceso contempla que cada usuario tenga un perfil (a decisión de cada Museo), de forma que en función de éste se podrá acceder a un tipo de información, permitiendo que a través de la misma aplicación y en función de los permisos en cada Museo se pueda asegurar la confidencialidad de información en cada Museo. Así, un conservador de un Museo podrá acceder a toda la información de su departamento, a la vez que los demás proveedores de información (dueños de la información a la que se accede) puedan limitar el acceso a la información a gente externa (y con diversos grados).

Adicionalmente a ese filtrado de información en función del nivel de acceso, existe la posibilidad de que cada usuario personalice la información a recibir en función de sus gustos o necesidades.

Así pues, junto a la globalización de acceso a información de diversas bases de datos, si bien con diversos niveles de permiso, se tiene una única aplicación, esto es, "un manual único para el acceso a diversas bases de datos".

La aplicación Tele-investigación permite hacer consultas complejas a las bases de datos, de modo, que se puede refinar la búsqueda hasta encontrar un número adecuado de aciertos (hits). Cuando esto ocurre se pueden visualizar descriptores de los objetos encontrados, en modo lista o modo mosaico, para seleccionar los objetos de los que se quiera obtener la información completa.

Se pueden seleccionar objetos a guardar en una caja de seguridad. También existe una facilidad para comparar imágenes de objetos de la misma o distinta procedencia.

Otra característica de la aplicación Tele-investigación es el concepto de sesión, que permite que un investigador recopile información y la mantenga ordenada en diversas sesiones. Estas sesiones pueden guardarse en soporte magnético (disco duro, disquetes,etc.) de manera que se pueda continuar trabajando al día siguiente, sin tener que volver al mismo punto de partida.

Acceso a la base de datos de catalogación a través de WWW

El acceso a la base de datos a través de WWW es mucho más general y sencillo, y por tanto menos potente, que a través de la aplicación de Tele-investigación. Sin embargo, dada la popularidad de WWW, sirve para dar a conocer al gran público parte de la información presente en la base de datos del Museo Arqueológico Nacional. El acceso se lleva a cabo desde el Web del MAN [http://www.man.es/].

Al igual que la aplicación Tele-investigación, existe la posibilidad de filtrar información en función de los usuarios, de modo que se pueden definir diversos niveles de acceso en función de parejas nombre de usuario y contraseña, que para visitantes es visitor/anonymous.

Frente a la aplicación de Tele-investigación, no dispone de un mecanismo de consulta tan potente, pero sí suficiente, y carece de la posibilidad de llevar a cabo sesiones, así como de las demás facilidades avanzadas presentes en la aplicación de Tele-invetigación.

Acceso a los documentos creados durante el proyecto EMN

Si bien el interés está centrado en el acceso a la base de datos de catalogación del Museo Arqueológico Nacional, queremos hacer mención en este apartado de la posibilidad de acceder a los fondos digitales generados durante el proyecto EMN, y los cuales estaban olvidados en algún disco duro perdido en algún oscuro almacén. Se puede acceder a gran parte del trabajo de creación de objetos museísticos [http://www.gti.ssr.upm.es/fenix/].

Agradecimientos

Los autores de este artículo quieren agradecer su colaboración y amistad a todas las personas que han hecho posibles estos 10 años de trabajo conjunto y sus resultados. Muy especialmente a las "chicas del Race-Mess" (Ana Luisa Delclaux, Margarita Sánchez y María del Carmen Alonso, por todo), a nuestros "enlaces" (Alberto de Mercado y Víctor Durán, por su dedicación), a Angela Franco (por su entusiasmo) y a Eva Alquézar (por su paciencia).

BIBLIOGRAFÍA

Alquézar, Eva
(1998): "El Sistema Informatizado de Documentación del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid),* XVI, 1998, págs. 229-240.

Cisneros, Guillermo; Bescós, Jesús, Martínez, José María
(1996): "Telemuseum services via Internet: present and future", *Information Services and Use, 16(2),* IoS Press 1996, págs. 81-101

Delclaux, Ana Luisa
(1991): "El Museo Arquelógico Nacional y la Red Europea de Museos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid),* IX, 1991, págs. 113-116.

(1994): "Otro proyecto piloto en el Museo Arqueológico Nacional: RAMA (Accesso remoto a las bases de datos), *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid),* XII, 1994, págs. 145-148.

Durán, Víctor Manuel, Martínez, José María
(1998): "El Sistema de Información CAIMAN en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid),* XVI, 1998, págs. 223-228.

Martínez, José María; Bescós, Jesús; Cisneros, Guillermo
(1997a): "El proyecto BABEL: Servicios Multimedia en Museos y Bibliotecas vía Internet", *Libro de Ponencias de Mundo Internet'97,* págs. 409-417, Madrid, Febrero 1997.

Martínez, José María, Morán, Francisco
(1997b): "Generación de hiperbases en Internet", *Libro de Ponencias de Mundo Internet'97*, págs. 381-389, Madrid, Febrero 1997.

Martínez, José María, Hernández, Sixto
(1998): "Introducing Phoenix", *WebNet 98,* AACE 1998, págs. 617-622

Visser, F.
(1993): "The European Museu Network, an interactive multimedia application for the museum visitor", *Information Services and Use*, 13(3), IoS Press 1993, págs. 409-419.

BOLETÍN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: QUINCE AÑOS DE EXPERIENCIAS (y II)

ROSARIO LÓPEZ DE PRADO ET AL*
Coordinadora Museo Arqueológico Nacional

ELENA DE BENITO RODRÍGUEZ, CONCEPCIÓN BALLANO AGUILAR, CARMEN LÓPEZ DEL PIÑERO, M.ª VICTORIA RODRÍGUEZ LÓPEZ, MERCEDES PANIAGUA LABAD; Y LA COLABORACIÓN DE DIONISIA ANTÚNEZ, TRINIDAD GARCÍA, ENRIQUE GÓMEZ, NELIA MARTÍNEZ Y CONSTANZA RUBIO

Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda que ha prestado el CINDOC. Agradecemos especialmente su colaboración a M.ª Isabel Martínez Navarrete y Ángel Rodríguez Alcalde.

En esta Parte II han colaborado los alumnos en prácticas de la Licenciatura de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN

El presente artículo, junto con otro aparecido en el anterior número de la revista, componen las dos partes de un trabajo que pretende analizar de forma sistemática la actividad desarrollada a lo largo de quince años por el Boletín del Museo Arqueológico Nacional. El resultado de este estudio debe servir para reforzar los aspectos positivos, corregir los errores que se detecten y poder planificar así las directrices que marcarán su orientación en los próximos años, mejorando cada vez más la calidad de la publicación.

ABSTRACT

The present article, along with other appeared in the previous number of the magazine, composes the two parts of a systematic work that tries to analyze the activity developed throughout fifteen years by the Boletín del Museo Arqueológico Nacional. The result of this study must serve to reinforce positive aspects, to correct errors that are detected and to be able to plan the directives that will mark their direction in the next years, improving more and more the publication quality.

PALABRAS CLAVE

Revisión bibliográfica, Indicadores bibliométricos, Evaluación de las publicaciones.

INTRODUCCIÓN

En la primera parte del artículo (véase Boletín del Museo Arqueológico Nacional, Tomo XVI, números 1 y 2, 1998), se hacía una revisión de los aspectos formales de la revista —formato, presentación, adecuación a las normas, etc—, y de su contenido, distribución de materias y autores, índice de coaturorías, etc. La segunda parte intenta dar un paso más para analizar las fuentes en las que se han inspirado los trabajos, operación que se lleva a cabo a través del estudio de las citas.

El análisis de las citas de los artículos científicos es la mejor de las herramientas posibles para medir la calidad de la literatura científica de forma precisa y objetiva. Las citas de una publicación son las fuentes en las que ha bebido el investigador y nos hablan de muchas cosas: el grado de actualización de la ciencia, la evolución de las tendencias científicas, el índice de obsolescencia de los conocimientos en cada

campo, la transmisión transfonteriza de información, los núcleos de interés en las instituciones, etc. También identifican los métodos empleados, reflejan las corrientes de afinidades, reconocen a los pioneros, muestran los colegios invisibles y validan los datos.

Las características del trabajo han aconsejado limitarlo a una visión global de las citas, prescindiendo de la disección detallada artículo por artículo, por lo que reduce el estudio al primer nivel de análisis. Las razones de esta opción son de dos clases: la escasez de tiempo y espacio y la necesidad de obtener una visión de conjunto, mejor que un mosaico de particularidades. Se ha utilizado el conjunto de las citas como un todo global en todos los aspectos, excepto, claro está, en aquellos cuya disgregación era necesaria para obtener indicadores que fueran realmente válidos: es el caso, por ejemplo, de los datos obtenidos para medir la vida media de las fuentes, donde era imprescindible tomar cada año por separado, si no se querían falsear los datos. A pesar de estas limitaciones, los resultados muestran datos suficientes para poder ser utilizados como punto de partida para la reforma y mejora de la publicación objeto del estudio.

1. METODOLOGÍA

La gran cantidad de citas que se iban a analizar y el numeroso equipo que se haría cargo de ello aconsejaban seguir unos métodos muy precisos y extremar el cuidado en los trabajos preparatorios. Para seguir un proceso perfectamente controlado y sin fisura, se agruparon las secuencias de trabajo en tres apartados: preliminares, vaciado y análisis.

1.1. Preliminares.

Los trabajos preliminares consistieron en preparar la publicación que iba a ser analizada, establecer los criterios que se utilizarían para el análisis, crear la base de datos y normalizar el procedimiento de vaciado.

Preparación de la publicación

En primer lugar, y una vez reconocidos y diferenciados artículos científicos de otras secciones de revista (tarea ya hecha para la primera parte del trabajo), se identificaron los artículos con un código que indicara el año, el fascículo y el número de orden asignado. Esto permitía trabajar con códigos más rápidos de identificar que los títulos y que, una vez hecho el vaciado, remitían, sin ningún género de dudas, al título, autor y materia de cada uno, definidos ya para la primera parte.

Establecimiento de criterios para el análisis

El siguiente paso consistió en dejar claro qué se entendía por citas y qué datos se iban a tomar de cada una de ellas. Para definir las primeras se recurrió a las normas UNE , y se tomó, en sentido amplio, la acepción de referencias bibliográficas, que pueden presentarse tanto al final del artículo como a pie de página y hacen mención a cualquier tipo de publicación. Por otra parte, se consideraron datos necesarios los que informaban acerca del autor citado y su nacionalidad, lengua de la cita, procedencia, lugar de edición, fuente documental, año y, en el caso de artículos de revista, nombre de la publicación. También se consideró necesario señalar las autocitas. Cada uno de los registros iba precedido por el código de identificación que permitiría su posterior reconocimiento.

Creación de la base de datos

Una vez establecidos los criterios para la recogida de información, se procedió a crear la base datos. Para ello se utilizó el programa Access 97 para Windows, en el que se diseñaron una tabla que contuviera los campos necesarios y sólo esos (se huyó de la tentación de incluir excesiva información en la base de datos) y un formulario de entrada de datos, conteniendo todos los campos y que resultara de fácil manejo.

Normalización del proceso de vaciado

Uno de los puntos más importantes en esta clase de trabajos consiste en la normalización estricta de todo el proceso. Para evitar que la base de datos se convirtiera en un caos, se establecieron normas de carácter conceptual (por ejemplo, qué idiomas se identificarían) y formal (por ejemplo, que siglas identificarían cada idioma)

1.2. Vaciado

Para vaciar los artículos, se repartieron los fascículos de la revista entre algunos de los miembros del equipo , procurando que cada uno de ellos se responsabilizara de años enteros. Todas las citas reseñadas se iban añadiendo a una base de datos común (llamada Citas). Fue una tarea que ocupó al personal del equipo de trabajo durante varios meses, ya que había que proceder al vaciado de 249 artículos. Durante su desarrollo se pudo comprobar de manera fehaciente la falta de adecuación a las normas que existe en la forma de citar, incluso dentro de un mismo artículo.

El vaciado propiamente dicho de las citas fue seguido por una sistemática depuración de los registros incluidos en la base de datos. A pesar de todas las medidas tomadas para la normalización de los registros, es inevitable que estos incluyan errores, saltos de campo, duplicados, etc. Para evitar que existieran confusiones generadas por distintas interpretaciones, este trabajo fue responsabilidad directa de la coordinadora, centralizando así todas las tomas de decisiones finales que tuvieran que producirse. Una vez terminada la depuración, la información estaba lista para ser explotada.

1.3. Análisis

El último paso consistió en el análisis de la información recogida y procesada. Para hacerlo se mantuvo la base de datos general y, a partir de ella se crearon tablas que contuvieran sólo los registros de cada año. Esto permitía un manejo más sencillo de los datos según tuvieran que verse globalmente o por separado y permitía, además, contrastar el resultado de los cálculos.

Se utilizaron sistemas de filtrado y cruce de datos para obtener los resultados de las cuestiones que interesaba conocer y estos se transvasaron a una hoja de cálculo en Excel 97 para Windows con la que se elaboraron tablas y gráficos y se obtuvieron datos estadísticos. Esto dejó la información definitivamente procesada y lista para su interpretación.

2. ANÁLISIS DE RESULTADOS

2.1. Evolución del número de citas

En total, se hizo un recuento de 8.168 citas, repartidas entre 249 artículos a lo largo de 15 años. La media global de citas por artículo (32,80) es bastante buena para trabajos de investigación, pero su reparto es sumamente irregular. Así, hay hasta 59 artículos (el 23,69%) que no contienen ninguna referencia bibliográfica (ni como bibliografía al final del trabajo, ni en notas a pie de página), mientras que otros llegan a tener 204, 211, 228, 250, 282 y hasta 375 referencias. Se da la circunstancia de que algunos de estos trabajos cuentan con muy pocas páginas, por lo que, en algunos casos, terminan por convertirse realmente en un estudio bibliográfico sobre el estado de la cuestión.

En cuanto a la evolución por años, salvo dos picos de subida (1989 y 1992) y otros dos de descenso (1988 y 1996) es, en general, bastante regular y se mantiene en torno a las 35 citas por artículos, lo que la aproxima a la media global (Tabla 1 y Gráfico 1).

GRÁFICO 1. EVOLOCIÓN DEL NÚMERO DE CITAS

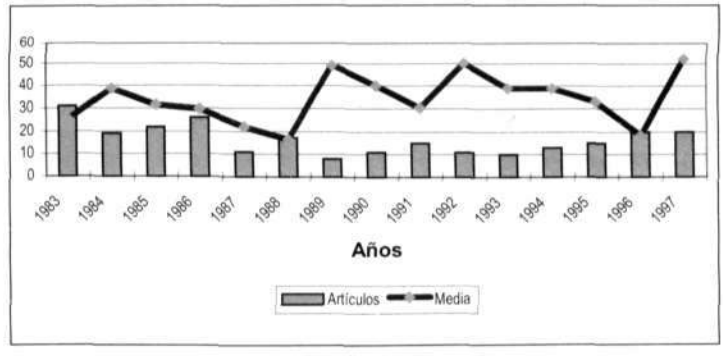


TABLA N.º 1. EVOLUCIÓN DEL NÚMERO DE CITAS

Años	*Artículos*	*Citas*	*Media*
1983	31	789	25,45
1984	19	738	38,84
1985	22	694	31,54
1986	26	777	29,88
1987	11	240	21,82
1988	17	278	16,35
1989	8	395	49,37
1990	11	440	40
1991	15	458	30,53
1992	11	552	50,18
1993	10	390	39
1994	13	506	38,92
1995	15	497	33,13
1996	20	368	18,4
1997	20	1046	52,3
TOTAL	249	8168	32,80

2.2. Procedencia de los autores

El reparto de autores citados, en general, se distribuye a partes prácticamente iguales entre españoles (51,65%) y extranjeros (48,35%). Esta tendencia fluctúa de manera no demasiado significativa (Tabla 2) y, aunque a finales de los ochenta se inclina a favor de los extranjeros, termina por sufrir un fuerte incremento de autores españoles citados.

Estos resultados pueden interpretarse de tres maneras: a) la investigación en España ha crecido de tal manera que está en condiciones de ofrecer suficientes fuentes para su propio desarrollo; b) las materias de estudio están centrándose y especializándose en ámbitos locales (españoles estudiando temas concretos y sólo esos); y c) se han empobrecido las fuentes documentales. Probablemente la causa real sea una mezcla de las tres pero, en cualquier caso, es un punto que invita a la reflexión (Gráfico 2).

GRÁFICO 2. AUTORES ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS

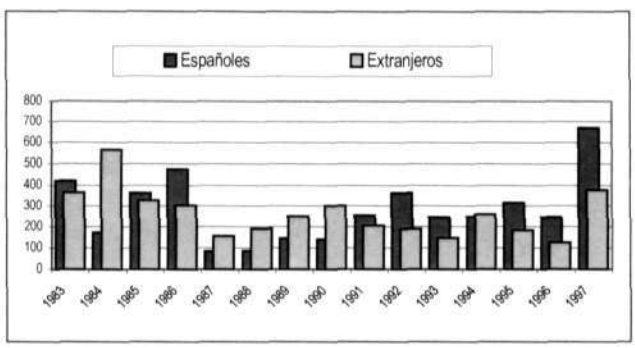


TABLA N.º 2. DISTRIBUCIÓN DE AUTORES CITADOS SEGÚN PROCEDENCIA

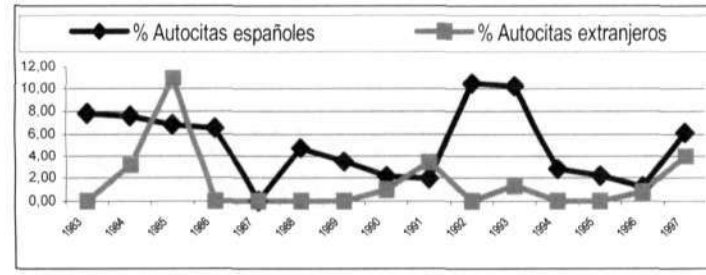
	Españoles	*Españoles*	*Autocitas*	*Autocita*	*Extranjeros*	*Extranjeros*	*Autocitas*	*Autocitas*
	%	*%*	*Españolas*	*Españolas*	*%*	*%*	*Españoles*	*Extranjeros*
1983	421	53,36	33	7,84	368	46,64	0	0
1984	171	23,17	13	7,60	567	76,83	18	3,17
1985	365	52,59	25	6,85	329	47,41	36	10,94
1986	474	61	31	6,54	303	39	0	0
1987	84	35	0	0	156	65	0	0
1988	85	30,58	4	4,71	193	69,42	0	0
1989	144	36,46	5	3,47	251	63,54	0	0
1990	140	31,82	3	2,14	300	68,18	3	1
1991	252	55,02	5	1,98	206	44,98	7	3,40
1992	364	65,94	38	10,44	188	34,06	0	0
1993	244	62,56	25	10,25	146	37,44	2	1,37
1994	248	49,01	7	2,82	258	50,99	0	0
1995	314	63,18	7	2,23	183	36,82	0	0
1996	244	66,30	3	1,23	124	33,70	1	0,81
1997	669	63,96	41	6,13	377	36,04	15	3,98
TOTAL	4219	51,65	240	5,69	3949	48,35	82	2,08

2.3. Autocitas

Entre las referencias a las fuentes de información de las que se ha nutrido un autor, a veces se encuentran remisiones a trabajos propios. En general, no es aconsejable utilizar autocitas, ya que indica tanto pobreza de recursos como tendencia a la autoestima. No obstante, hay dos casos en los que la comunidad científica admite la autocita, por otro lado inevitable: cuando el trabajo es continuación de otro (en cuyo caso la referencia al anterior es obligada si se quiere un producto comprensible), y cuando el autor es pionero absoluto en el campo de la investigación (situación que se da en muy contadas ocasiones y suele ser más frecuente en el caso de las ciencias experimentales; la mayoría de los casos, unas investigaciones se apoyan en otras). Ambas situaciones suelen, además, venir unidas, por lo que generalmente se ve con claridad si el uso de la autocita está o no justificado.

En general, los autores españoles suelen abusar bastante más de la autocita que los extranjeros 5,69% frente a 2,08%) y no se aprecia una tendencia clara a la disminución (Gráfico 3).

GRÁFICO 3. PORCENTAJE DE AUTOCITAS



2.4. Idiomas utilizados

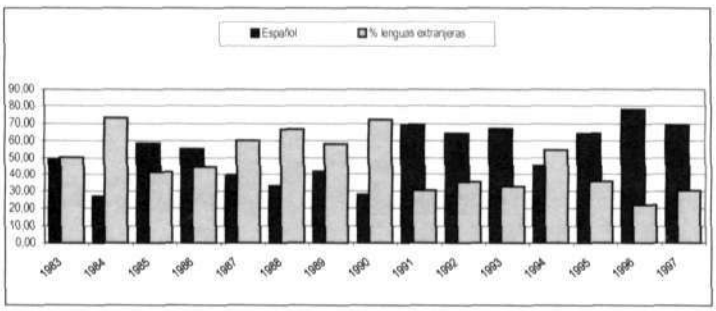
También en los idiomas de las citas se nota una preferencia por el idioma español, que supone un 53,83% sobre el total; la suma de todos los restantes idiomas empleados ocupa el 46,17% (Tabla 3)

Se da la circunstancia de que el porcentaje de citas en español es superior al de autores españoles citados, lo que indica que se recurre a traducciones; aunque no hay que olvidar la presencia de autores extranjeros de habla española, su porcentaje no es significativo. La evolución es similar a la del apartado 2.2. Procedencia, como, por otra parte, parece lógico. No obstante, el incremento de la media de citas en espa-

TABLA N.º 3. IDIOMA DE LAS CITAS

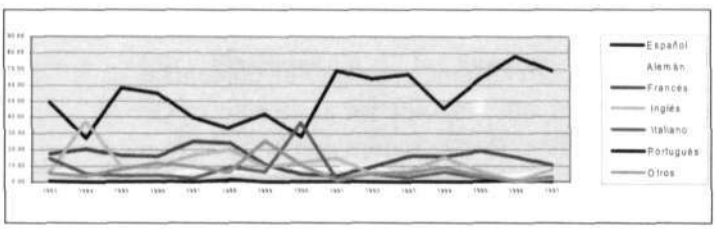
	Esp	*% Esp*	*Alem*	*% Alem*	*Fran*	*% Fran*	*Ingl*	*% Ingl*	*Italia*	*% Ital*	*Port*	*% Port*	*Otros*	*% Otros*	*T L ext*	*% Lext*
1983	390	49,43	49	6,21	138	17,49	52	6,59	114	14,45	3	0,38	43	5,45	399	50,57
1984	199	26,96	46	6,23	151	20,46	275	37,26	39	5,28	0	0,00	28	3,79	539	73,04
1985	406	58,50	25	3,60	114	16,43	64	9,22	28	4,03	1	0,14	56	8,07	288	41,50
1986	430	55,34	20	2,57	124	15,96	72	9,27	34	4,38	5	0,64	92	11,84	347	44,66
1987	95	39,58	17	7,08	60	25,00	40	16,67	5	2,08	0	0	23	9,58	145	60,42
1988	92	33,09	16	5,76	67	24,10	56	20,14	26	9,35	4	1,44	17	6,12	186	66,91
1989	165	41,77	25	6,33	43	10,89	37	9,37	25	6,33	0	0	100	25,32	230	58,23
1990	122	27,73	38	8,64	21	4,77	53	12,05	160	36,36	0	0	46	10,45	318	72,27
1991	318	69,43	39	8,52	18	3,93	68	14,85	8	1,75	2	0,44	5	1,09	140	30,57
1992	356	64,49	58	10,51	53	9,60	27	4,89	28	5,07	0	0	30	5,43	196	35,51
1993	262	67,18	7	1,79	63	16,15	26	6,67	10	2,56	0	0	22	5,64	128	32,82
1994	229	45,26	44	8,70	80	15,81	76	15,02	31	6,13	0	0	46	9,09	277	54,74
1995	320	64,39	13	2,62	96	19,32	33	6,64	14	2,82	1	0,20	20	4,02	177	35,61
1996	287	77,99	16	4,35	57	15,49	2	0,54	1	0,27	3	0,82	2	0,54	81	22,01
1997	726	69,41	78	7,46	110	10,52	81	7,74	32	3,06	0	0	19	1,82	320	30,59
TOTAL	4397	53,83	491	6,01	1195	14,63	962	11,78	555	6,79	19	0,23	549	6,72	3771	46,17

Gráfico 4. Citas en español y en otra lenguas



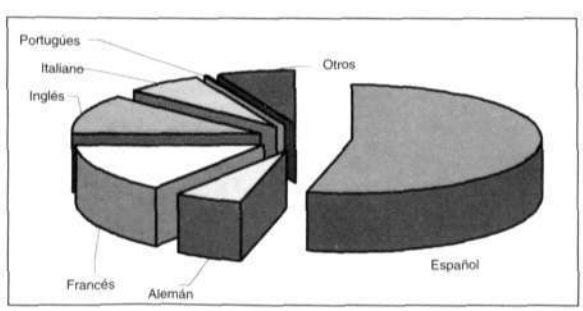
ñol es considerablemente más fuerte que el de autores españoles, lo que indica que se recurre cada vez más al empleo de obras traducidas (Gráfico 4).

Gráfico 5. Idioma de las citas



En cuanto al reparto de los idiomas extranjeros (Gráfico 5), la parte más significativa la ocupa el francés con el 14,63% del total y que, tras una caída a principios de los años 90, volvió a recuperar su lugar y lo mantiene con ciertas fluctuaciones. Le sigue de cerca el inglés, bastante regular en su uso a través de todo el período estudiado y, ya, a cierta distancia el italiano —que suele ser el que se beneficia de las caidas del francés— y el alemán. El resto de los idiomas no presentan porcentajes significativos y, salvo alguna ligera fluctuación, su utilización es constante. El único idioma autonómico utilizado en las citas es el catalán, aunque en un porcentaje menor del 0,3%.

Gráfico 6. Distribucción de citas por idiomas



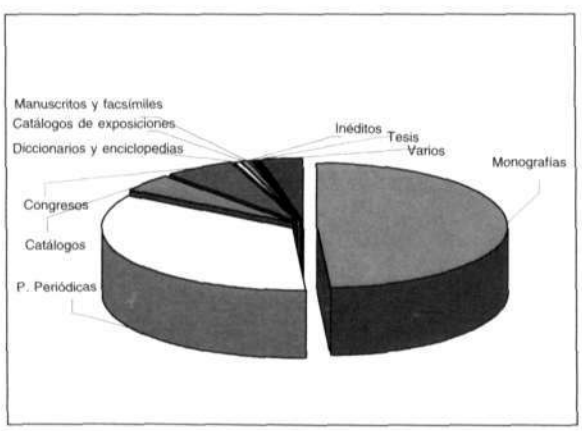
2.5. Fuentes documentales

Las fuentes utilizadas para la investigación se reparten según muestran la Tabla 4 y el Gráfico 7.

Tabla n.º 4. Tipo de fuentes utilizadas

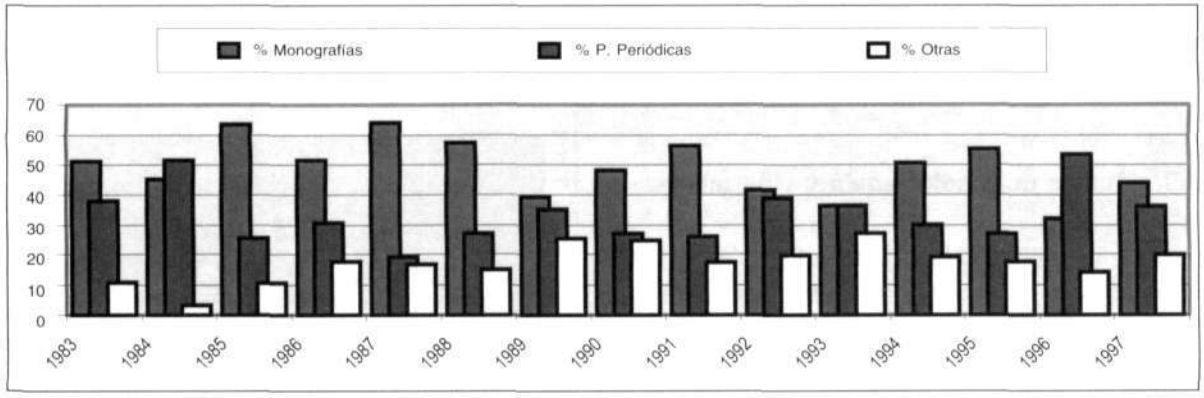
	Mngr	*%Mn*	*P.P.*	*%P.P.*	*Otras*	*%Otr*
1983	403	51,08	301	38,15	85	10,77
1984	333	45,12	380	51,49	25	3,39
1985	443	63,83	178	25,65	73	10,52
1986	400	51,48	241	31,02	136	17,50
1987	154	64,17	46	19,17	40	16,67
1988	160	57,55	76	27,34	42	15,11
1989	155	39,24	140	35,44	100	25,32
1990	211	47,95	120	27,27	109	24,77
1991	259	56,55	120	26,20	79	17,25
1992	229	41,49	215	38,95	108	19,57
1993	142	36,41	142	36,41	106	27,18
1994	256	50,59	153	30,24	97	19,17
1995	275	55,33	135	27,16	87	17,51
1996	119	32,34	197	53,53	52	14,13
1997	458	43,79	380	36,33	208	19,89
TOT.	3997	48,93	2824	34,57	1347	16,49

Gráfico 7. Tipo de fuentes utilizadas



Las fuentes más utilizadas proceden de monografías (48,93%) y publicaciones periódicas (34,57). Los Congresos no llegan al 10, al igual que los catálogos de museos; tesis, catálogos de exposiciones, obras de referencias y otros, ocupan porcentajes nada significativos.

Gráfico 8. Evolución del tipo de fuente



Aunque la utilización de un gran porcentaje de monografías es propia de las ramas de Humanidades, los resultados del análisis muestran una excesiva dependencia de este tipo de fuentes. Las monografías recogen un tipo de información generalmente asentada y contrastada por la experiencia, pero su índice de actualidad es muy bajo. Las publicaciones periódicas, por el contrario, son los documentos que ofrecen una mayor rapidez en la aparición de las colaboraciones, por lo que reflejan los resultados más recientes de la investigación en cada campo y son, con diferencia, la literatura más consultada en general. Por su parte, los Congresos ofrecen, no sólo las tendencias actuales de la investigación, sino el estado de la misma y los resultados de las que están en curso; son, igualmente, fuentes de obligada referencia para cualquier trabajo. El análisis de las citas muestra que, en general, las fuentes consultadas no gozan de excesiva actualización de los conocimientos. También llama la atención el escaso número de obras de referencia consultadas las cuales, no sólo son el punto de partida de cualquier trabajo, sino que son, además, herramientas de uso obligado durante su desarrollo. La distribución se mantiene prácticamente igual a lo largo de todo el período analizado (Gráfico 8).

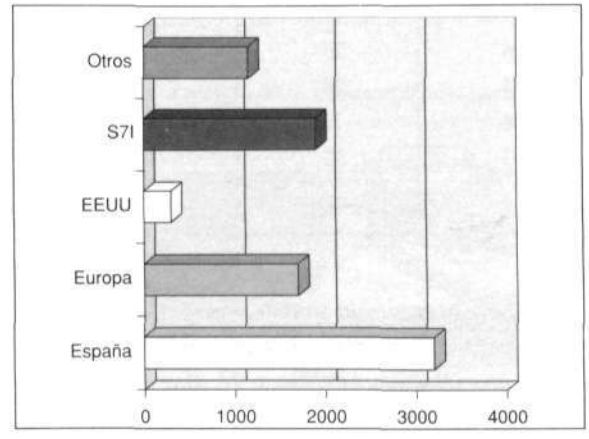
2.6. Distribución geográfica

Como puede apreciarse en la Tabla 5 y Gráfico 9, la mayor parte de las citas se refieren a documentos publicados en España (39%) y res-

Tabla n.º 5. Distribución geográfica

Lugar Publicación	*N.º*	*Lugar Publicación*	*N.º*
Madrid	1847	Besançon	34
París	495	Bruselas	29
Barcelona	428	Mainz	29
Londres	224	Alicante	28
Roma	221	Bolonia	24
Berlín	129	Washington	23
Zaragoza	128	Vitoria	23
Nueva York	23	Pamplona	21
Sevilla	106	Boston	21
Valladolid	86	Leipzig	21
Cambridge	86	Palencia	20
Oxford	84	Princenton	19
Leiden	74	Spoletto	18
Milán	72	Buenos Aires	18
León	71	Viena	17
Valencia	66	Córdoba	17
Jaén	66	Provence	16
Granada	59	Soria	16
Munich	56	Estocolmo	16
Salamanca	53	Basilea	16
Murcia	46	Oviedo	16
Toledo	42	Burdeos	16
Burgos	40	Sin localización	1910
Florencia	39	Varios	1124
Santiago (Esp)	35	Total	8168

Gráfico 9. Origen geográfico



to de Europa occidental (21%). Les siguen muy de lejos las publicaciones que han visto la luz en Estado Unidos (2,27%) y, a partir de aquí, los porcentajes dejan de ser relevantes

2.7. Índice de obsolescencia y vida media

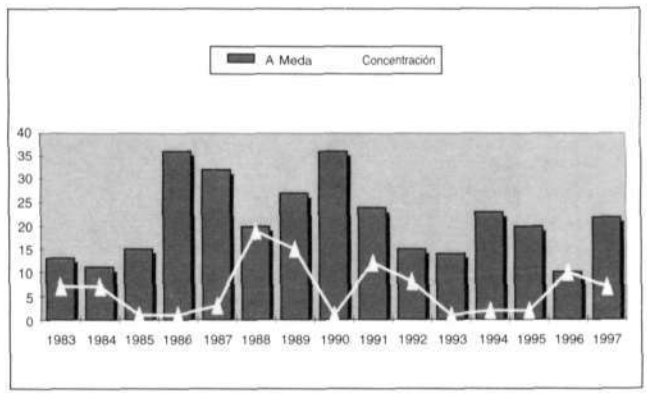
La vida media de las fuentes utilizadas en los artículos que aparecen en el Boletín del Museo Arqueológico Nacional es de 21 años, 2 meses y 13 días (Tabla 6), lo que es, a todas luces, excesiva. Es cierto que las Humanidades tienen una vida muy larga y que sus fuentes no sufren una obsolescencia tan rápida como las ciencias experimentales; sin embargo, la investigación está en continua actividad, incluso en especialidades tan estables como la Historia, y se suelen tener en cuenta el estado actual y los resultados más recientes de la misma.

TABLA N.º 6. VIDA MEDIA DE LAS FUENTES

	Antigüedad Media	*Antigüedad del año de mayor concentración*
1983	13	7
1984	11	7
1985	15	1
1986	36	1
1987	32	3
1988	20	19
1989	27	15
1990	36	1
1991	24	12
1992	15	8
1993	14	1
1994	23	2
1995	20	2
1996	*10*	*10*
1997	22	7
MED.	21,2	6,4

Por el contrario, la mayor concentración de citas suele darse en años relativamente próximos al de edición (6 años, 4 meses y 26 días de media de antigüedad); 4 veces, la mayor concentración estuvo en publicaciones del año anterior; 2 veces en la de 2 años antes; 1 vez tuvo 3 años de antigüedad. También es cierto que hubo años, como 1988, en el cual la mayor concentración de citas se localizó en publicaciones aparecidas 19 años antes. En cuanto a la evolución de ambas variables, después de ciertas fluctuaciones parece haberse estabilizado en los últimos años, sobre todo la referente a la vida media de las publicaciones.

GRAFICO 10. VIDA MEDIA DE LAS FUENTES



2.8. Distribución de las citas por materias

Aunque la distribución de citas por materias no es demasiado significativa si no se acompaña de otras variables (procedencia de autores, antigüedad de las citas, tipos de fuentes, etc.), el reparto de citas según materias muestra la evolución recogida en la Tabla 7.

Las materias con mayor número de citas es Medieval, seguida de Clásicas, que son también, aunque en orden inverso, las más abundantes en

GRAFICO 11. DISTRIBUCIÓN POR MATERIAS

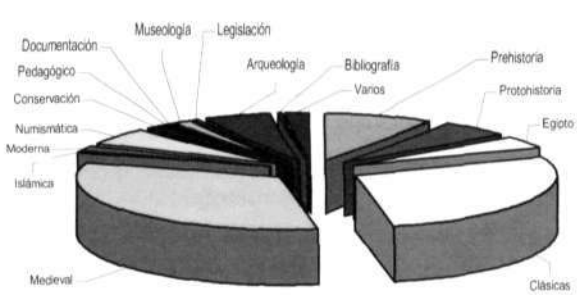


TABLA N.º 7. DISTRIBUCIÓN DE CITAS POR MATERIAS

	Prh	*Prt*	*Egi*	*Cla*	*Me*	*Isl*	*Md*	*Nm*	*Cn*	*Pd*	*Dc*	*Ms*	*Lg*	*Arq*	*Bbl*	*Var*	*Tt*
1983	0	0	0	639	40	0	40	32	0	0	0	0	27	5	6	0	789
1984	86	0	282	90	0	34	0	4	0	17	0	0	0	211	0	14	738
1985	80	82	0	154	61	21	114	26	0	0	0	0	0	54	0	102	694
1986	72	0	0	122	470	0	0	46	0	0	0	3	0	0	13	51	777
1987	0	0	0	176	33	0	0	16	0	0	0	0	0	12	0	3	240
1988	0	0	33	182	9	0	0	54	0	0	0	0	0	0	0	0	278
1989	114	0	0	215	19	0	0	47	0	0	0	0	0	0	0	0	395
1990	0	0	0	47	246	0	0	130	0	0	0	17	0	0	0	0	440
1991	0	0	0	28	325	0	0	0	0	0	0	0	0	102	3	0	458
1992	0	172	0	109	196	0	0	15	5	0	0	55	0	0	0	0	552
1993	30	93	0	62	154	0	0	17	0	0	0	34	0	0	0	0	390
1994	33	0	0	133	324	0	3	0	11	2	0	0	0	0	0	0	506
1995	0	0	0	62	278	0	3	19	115	0	0	0	0	20	0	0	497
1996	250	0	0	0	89	0	0	4	0	0	9	0	16	0	0	0	368
1997	36	100	61	286	484	0	0	25	9	0	18	0	1	26	0	0	1046
TOTAL	701	447	376	2305	2728	55	160	435	140	19	27	109	44	430	22	170	8168
Media	50,07	49,67	125,3	43,49	64,95	9,17	22,86	16,11	17,50	2,71	5,40	13,63	14,67	43	0,65	13,08	

artículos y páginas ocupadas en el Boletín del Museo Arqueológico Nacional. Le sigue, aunque a considerable distancia, Prehistoria y, aún mucho más lejos, Protohistoria, Numismática, Arqueología y Egipto. Ninguna de las restantes llega a las 200 citas en total.

En cuanto al porcentaje de citas por artículos, la que presenta una mayor concentración media es Egipto, con 125,33 citas por artículo, aunque es necesario tomar este dato con precaución: hay pocos artículos de esta materia y uno solo de ellos contiene un considerable número de citas, lo que provoca una desviación muy marcada. Una situación similar se repite con Protohistoria (49,67 citas por artículo). Mucho más regular y objetivo es el caso de Medieval (64,95), Prehistoria (50,07), Clásicas (43,49) y Arqueología (43). El resto aparece a gran distancia de este bloque, como, en líneas generales, lo están también en número de artículos y páginas ocupadas. El que menos citas reúne es el apartado de Bibliografía, lo que se explica teniendo en cuenta que muchos de estos artículos son más bien recensiones de libros que casi pueden considerarse citas ellos mismos.

2.9. Autores más citados

Para analizar el número y distribución de los autores en las citas de los artículos que nos ocupan es necesario, en primer lugar, tener en cuenta que hay citas donde aparece más de un autor y que, por el contrario, un autor puede aparecer en una o varias citas. Por este motivo, el número de autores citados no tiene por qué coincidir con el número de citas.

Es conocida en Bibliometría la tendencia a que un grupo pequeño de autores concentre la mayoría de las citas que se producen (o, lo que es lo mismo, sean los responsables de la mayoría de las fuentes consultadas), y que mientras más publica un au-

GRÁFICO 12. CONCENTRACIÓN DE AUTORES

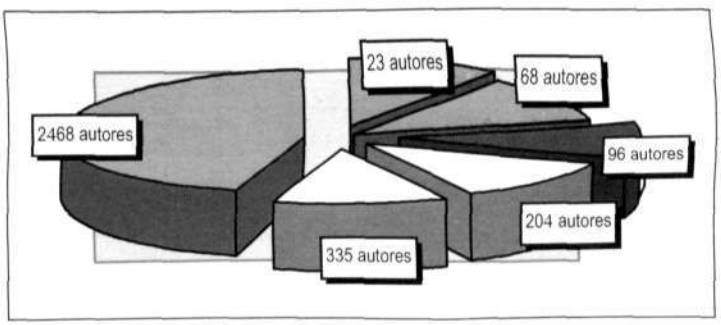


TABLA N.º 8. AUTORES MÁS CITADOS

Total	*Nombre*	*N.º de autor*	*Acumul. autor*	*Total citas*	*Acumul. citas*	*Dispersión autor*
84	Palol, P.	1	1	84	84	
77	Franco Mata, A.	1	2	77	161	
74	Eguara Ibañez, J.	1	3	74	235	
71	Osma Y Scull, G.	1	4	71	306	
64	Gómez Moreno, M.	1	5	64	370	
54	García Bellido, A.	1	6	54	424	
47	Taracena, B.	1	7	47	471	
46	Roca, M.	1	8	46	517	
42	Mayet, F.	1	9	42	559	
40	Sotomayor, M.	1	10	40	599	10%
39	Dunand. F.	1	11	39	638	
33	Perez Barradas, J.	1	12	33	671	
32	Ferrandis Torres, J.	1	13	32	703	
31	Kurent, T.	1	14	31	734	
30	Leclant, J.; Gil Farrés, O	2	16	60	794	
29	Yarza, J.	1	17	29	823	
28	Pendlebury, J.D.S.; Viñayo, A.	2	19	56	876	
27	Almagro Basch, M.	1	20	27	906	
26	Balil, A.; Stern, H.; Vidman, L.	3	23	78	984	
25	Melida, J.R., Vazquez de Parga, L.	2	25	50	1034	
24	Carli, E. ; Laumonier,A.	2	27	48	1082	
22	Filgueira Valverde, J.; Ara Gil. C.J.	2	29	44	1126	20%
21	Argente Oliver, J.L.; Cabre Aguilo, J.; Pallares, F.; Pla Ballester, E.; Valentiner, W.R.; Vives Escudero, A.;	6	35	126	1252	
20	Siret, L.; Artiñano Galdacano, P.M.	2	37	40	1292	
19	Varios autores	3	40	57	1349	
18	Varios autores	5	45	90	1439	
17	Varios autores	0	45	0	1439	
16	Varios autores	10	55	160	1599	
15	Varios autores	3	58	45	1644	
14	Varios autores	8	66	112	1759	
13	Varios autores	10	76	130	1886	
12	Varios autores	15	91	180	2066	
11	Varios autores	16	107	176	2242	30%
10	Varios autores	20	127	200	2442	
9	Varios autores	23	150	207	2649	
8	Varios autores	37	187	296	2945	
7	Varios autores	49	236	343	3288	40%
6	Varios autores	74	310	444	3732	
5	Varios autores	81	391	405	4137	
4	Varios autores	125	516	500	4637	50%
3						
3	Varios autores	210	726	630	5267	
2	Varios autores	488	1214	2428	7695	100%
1	Varios autores	1852	3066	1852	9547	
128	Anónimos	128	3194	128	9675	
	TOTAL		3194		9675	
			3194	9675		

10% del total de autores

90% del total de autores

tor más facilidad tiene para publicar. En este caso, el presupuesto se cumple una vez más: sólo 23 autores (el 0,72% del total) firman el 10% de las citas y un 22,82% produce más del 50% del total.

Como era de esperar por los resultados de anteriores apartados, la mayoría de los autores más citados son españoles: entre los diez primeros, sólo hay un extranjero; y de los 37 más citados —menos de la tercera parte— lo son.

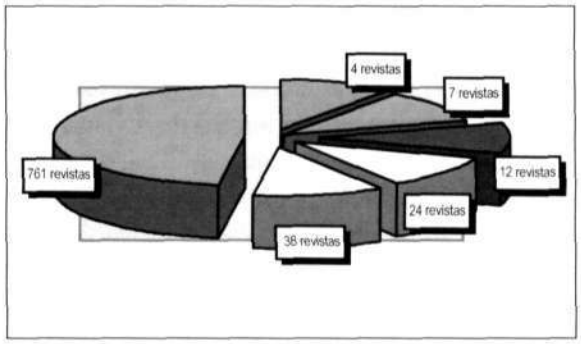
2.10. Publicaciones más citadas

Las publicaciones más utilizadas se concentran de forma similar a como lo hacen los autores, es decir, un pequeño núcleo de revistas produce una mayoría de referencias. También aquí, como cabría esperar, la mayoría de las publicaciones periódicas más citadas son españolas: entre las diez primeras (que recogen un total 544 citas), tan sólo una es extranjera (Tabla 9).

TABLA N.º 8. AUTORES MÁS CITADOS

Total	*Nombre de la publicación citada*	*N.º de P. P.*	*Acumul. P. P.*	*Total citas*	*Acumul. citas*	*Dispersión citas*
95	Noticiario Arqueológico Hispánico	1	1	95	95	10%
78	Archivo Español de Arqueología	1	2	78	173	
58	Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales	1	3	58	231	
56	Boletín del Museo Arqueológico Nacional	1	4	56	287	
52	Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades	1	5	52	339	20%
44	Excavaciones Arqueológicas en España	1	6	44	383	
43	Trabajos de Prehistoria	1	7	43	426	
42	Zephyrus	1	8	42	468	
41	Archivo Español de Arte	1	9	41	509	
35	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones	1	10	35	544	
30	Boletín de la Real Academia de la Historia	1	11	30	574	
28	Bulletin de Correspondence Hellenique; Orientalia; CAHC	3	14	84	658	30%
26	Pyrenae	1	15	26	684	
24	Revista de Arqueología; Religiongeschichtliche Versuche und Vorarbeiten	2	17	48	732	
23	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos	1	18	23	755	
22	Ampurias; Sefarad; LIMC	3	21	66	821	
20	Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar	1	22	20	841	
19	EAE	1	23	19	860	
17	Numisma; Saguntum	2	25	34	894	40%
16	Archaeomrtry; Cuadernos de la Alhambra	2	27	32	926	
15	Habis; Latomus;Verdolay	3	30	45	971	
14	American Journal of Archaeology	1	31	14	985	
13	Belle Arti; Anuari del Institut d'Estudis Catalans;Oretania	3	34	39	1024	
12	Anuario Arqueológico de Andalucía; Levant	2	36	24	1048	
11	Caesaraugusta; Cahiers Archéologiques; Bulletin Monumental; American Antiquity; MO; Museum; Anuario de Prehistoria Madrileña; Aula Orientalis; Numantia; Proceeding of The Prehistoric Society; Bologna	11	47	121	1169	
10	Journal of Archaeological Science; El Museo de Pontevedra; L'Arte; Gallia Prehistorica; Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas; Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional; Emporium	7	54	70	1239	50%
9	Varios títulos	9	63	81	1320	
8	Varios títulos	11	74	88	1408	
7	Varios títulos — 10% del total de P. Periódicas	11	85	77	1485	
6	Varios títulos	14	99	84	1569	100%
5	Varios títulos	41	140	205	1774	
4	Varios títulos — 90% del total de P. Periódicas	27	167	108	1882	
3	Varios títulos	67	234	134	2016	
2	Varios títulos	114	348	228	2244	
1	Varios títulos	580	928	580	2824	
TOTAL		928	928	2824	2842	100%

GRÁFICO 13. CONCENTRACIÓN DE REVISTAS.



Aunque la baja obsolescencia de las publicaciones consultadas favorece la dispersión, puede comprobarse que, en efecto, un pequeño núcleo de revistas (4, lo que significa el 0,43% del total) facilita más del 10% de las fuentes. El 50% se concentra en 85 revistas (9,15%), mientras que el otro 50% se dispersa entre más del 90% del total (Gráfico 13).

3. CONCLUSIONES

El examen de las citas que han aparecido a lo largo de quince años de vida del Boletín del Museo Arqueológico Nacional ofrece una panorámica bastante clara de su trayectoria y del tipo de investigación que en ella se viene reflejando. De su análisis se pueden obtener las siguientes conclusiones, teniendo en cuenta que se trata de resultados globales:

1) La revista tiene una aceptable media de citas por artículo, lo que acredita que están bien documentados.

2) El elevado índice de monografías frente a las publicaciones periódicas y actas de congresos hacen intuir una elevada vida media de las referencias utilizadas. Esta suposición se confirma calculando la vida media de las citas, en torno a los 21 años, excesiva aún para el campo de las Humanidades

3) Es una revista hecha por españoles, en español y a partir de fuentes españolas. Esta tendencia a la endogamia puede terminar perjudicando la calidad media, ya que empobrece el punto de vista de los autores.

4) Los autores españoles tienden a abusar de las autocitas, práctica desaconsejada en general (excepto en casos concretos muy justificados).

5) La concentración de autores y revistas están próximos a los baremos considerados normales para publicaciones en Humanidades, aunque reflejan de manera muy clara la tendencia endogámica antes mencionada.

En general, los defectos que se diagnostican al Boletín del Museo Arqueológico Nacional no están muy lejos de los que se suelen achacar a la investigación humanística española en general. No obstante, es aconsejable vigilar estos extremos, lo que, sin duda, redundará en beneficio de la calidad de la revista y de la investigación misma que recoge, reflejo, a fin de cuentas de la actividad de Museo Arqueológico Nacional. La mejora de la calidad es el objetivo principal de los estudios bibliométricos y, por supuesto, el único fin que ha movido al equipo de técnicos de la Biblioteca del Museo Arqueológico nacional a llevar a cabo este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

AENOR. Documentación. Tomo 2: Normas fundamentales. Madrid, AENOR, 1994.

ALCAÍN PARTEARROYO, M.D., y SAN MILLÁN, M.J. Uso y tendencia de las técnicas bibliométricas en Ciencias Sociales y Humanidades a nivel internacional. *Revista Española de Documentación Científica,* 1993, 16 (1), págs. 30-42.

BENEDITO MADRID, C. et al. Estudio bibliométrico de las publicaciones españolas de Bellas Artes durante el período 1975-1995 (I). Análisis de los libros y folletos. *Revista Española de Documentación Científica,* 1998, 21 (2), págs. 198-212.

DELGADO LÓPEZ-CÓZAR, E. Revaluación y aplicación de las normas de presentación de publicaciones periódicas: revisión bibliográfica. *Revista Española de Documentación Científica,* 1997, 20 (1), págs. 39-51.

GARFIELD, E. Citation analysis as a tool in journal evaluation. *Science*, 1972, 178 (4060), págs. 471-479.

GOLDHOR, H. *An introduction to scientific research in librarianship.* Illinois, University of Illinois, 1972.

JONES, C., CHAPMAN, M., WOODOS, P.C. The characteristics of the literature used by historians. *Journal of Librarianship,* 1972, 4 (3), págs. 137-156.

LANCASTER, F.W. If *you want to evaluate your library...*Londres, Library Association, 1988.

LÓPEZ DE PRADO, R. et al. Boletín del Museo Arqueológico Nacional: quince años de experiencia. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* 1998, XVI (1), págs. 241-258.

MATEO RIVAS, M.J., GARCÍA FERRANDO, M. *Estadística aplicada a las Ciencias Sociales.* Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990.

PÉREZ ÁLVAREZ-OSSORIO, J.R. *Introducción a la información y Documentación científica.* Madrid, Alhambra, 1990.

PRICE, D.J.S. *Hacia una ciencia de la ciencia.* Barcelona, Ariel, 1973.

SANCHO, R. Indicadores bibliométricos utilizados en la evaluación de la ciencia y la tecnología. *Revista Española de Documentación Científica,* 1990, 13 (3-4), págs. 842-865.

SANZ CASADO, Elías. *Manual de estudios de usuarios.* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994.

Conservación y Restauración

INFORME TÉCNICO SOBRE LOS TRABAJOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA CAPA DE DAROCA PERTENECIENTE AL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ANDRÉS SÁNCHEZ LEDESMA*
I.P.H.E.
M.ª JESÚS GÓMEZ GARCÍA*
I.P.H.E.

RESUMEN

En este artículo se analiza el proceso de restauración de la capa de Daroca, opus anglicanum *del siglo XIII, conservada en el Museo Arqueológico Nacional desde 1879 y se acompaña de una amplia documentación gráfica, dibujos y fotografías con el fin de presentar los resultados de manera clara al lector.*

SUMMARY

In this paper it is explained the restauration of the Daroca cape. This opus anglicanum of the XII Ith century is in the Museo Arqueológico Nacional since 1879. The study is illustrated with a sufficient amount of drawings and photos that make it easy to follow the restauration process.

CAPA DE DAROCA S. XIII
No INV. M.A.N.: 52.002

LUGAR DE CONSERVACIÓN
Museo Arqueológico Nacional
de Madrid.

ATRIBUCIÓN
Inglaterra, siglo XIII.

PROCEDENCIA
Daroca, Zaragoza.

NATURALEZA DEL DOCUMENTO
Capa de lino con bordados en seda e hilos Metálicos.

DIMENSIONES GENERALES
297 x 140,5 cm.
No REG. I.P.H.E.: 20.236

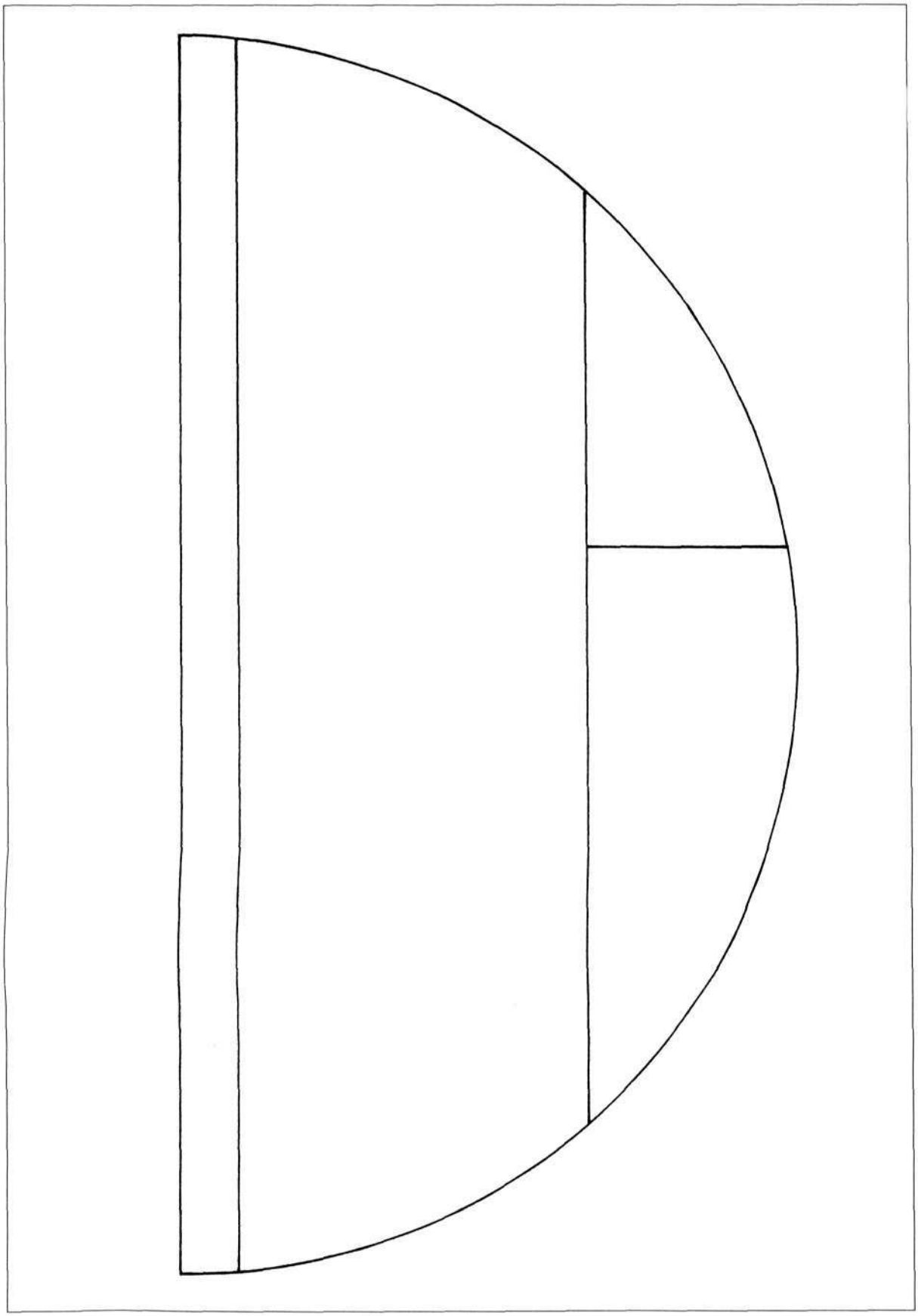
DESCRIPCIÓN: La capa de Daroca tiene forma semicircular y mide actualmente 297 x 140,5 cm. Están representadas en ella con gran riqueza y detalle escenas del Génesis, presentando en su extremo superior un orifrés con motivos decorativos bordados de santos, obispos y reyes bajo arquerías góticas.

La capa está constituida por dos piezas, una es la capa propiamente dicha y otra el orifrés formado a su vez por dos piezas unidas en el centro mediante costura, y por un forro de lino de color azul.

El bordado que cubre toda la capa está realizado sobre dos telas de lino siguiendo un diseño trazado: Una primera la más fina, que presenta diferentes uniones mediante costura y que divide la capa en sentido longitudinal y transversal en la zona inferior derecha (esquema 1). Estas costuras se aprecian en aquellas zonas donde el bordado ha desaparecido, y una segunda tela caracterizada por tener la trama y la urdimbre más abierta, y los hilos de mayor grosor.

El tipo de bordado medieval inglés, *opus anglicanum*, utilizado en esta pieza, se realizó siguiendo un diseño trazado que le serviría de guía al bordado. El fondo está todo cubierto con

* Especialistas en análisis para la documentación y restauración de bienes culturales.



ESQUEMA 1. PIEZAS QUE FORMAN LA TELA DE LINO FINO.

hilo de oro aplicado con puntadas formando un diseño de espiga. Sobre este fondo resaltan las figuras bordadas con sedas de colores, utilizándose una amplia gama de tonos. La matización en los colores es de una calidad tal que consiguen increíbles efectos de luz y sombra especialmente en los plegados de paños.También hay que resaltar la perfección del punto partido muy fino que varía de dirección para dar una impresión de modelado puntadas de seda en círculos concéntricos para sugerir el saliente de una mejilla).

Se aprecian aljófares en los motivos decorativos del orifrés: cabezas de leones, mitras de obispos, coronas de reyes y atributos de ambos.

La unión del orifrés a las dos telas de lino que componen la capa se realiza superponiendo una tira de tejido fino de seda roja cosida con puntadas de tamaño apreciable con hilo de lino grueso azul. Esta tira de seda roja, la unión de las piezas que forman el orifrés así como zonas de bordado se encontraban tapadas bajo un galón dorado de 2,2 cm de ancho, cosido éste con puntadas apreciables de hilo blanco y naranja.

Las escenas representadas están enmarcadas por cuadrados lobulados, y aparte de las centrales, todas las demás relatan los distintos momentos de la creación del mundo. El Génesis consta de dos partes; de un lado la Creación, representada con menos frecuencia, y de otro la formación de Adán y Eva, su pecado y sus consecuencias, con sus episodios tradicionales.

Encontramos un total de quince escenas (esquema 2):

ESCENAS CENTRALES

A. La Anunciación.—La Virgen en pie apoya su mano izquierda en un libro colocado sobre un atril y la derecha extendida, en actitud de asombro. El Ángel, también en pie, con la banda de la salutación Ave María Gracia Ple(na). Sobre la Virgen la paloma del Espíritu Santo.

B. El Calvario.—Jesús en la cruz en el centro y la Virgen y San Juan a los lados.

C. El Creador adorado por los ángeles.—El Señor, sentado, con la esfera del mundo en la mano y frente a El tres ángeles en pie y uno de rodillas.

ESCENAS DEL GÉNESIS

1. Primer Día .—La creación de la luz y tal vez también la de los ángeles. El Señor, de frente, aparece de medio cuerpo entre una construcción almenada de tipo románico, bendiciendo. A uno y otro lado ángeles y serafines de menor tamaño. Incompleta en su parte inferior.

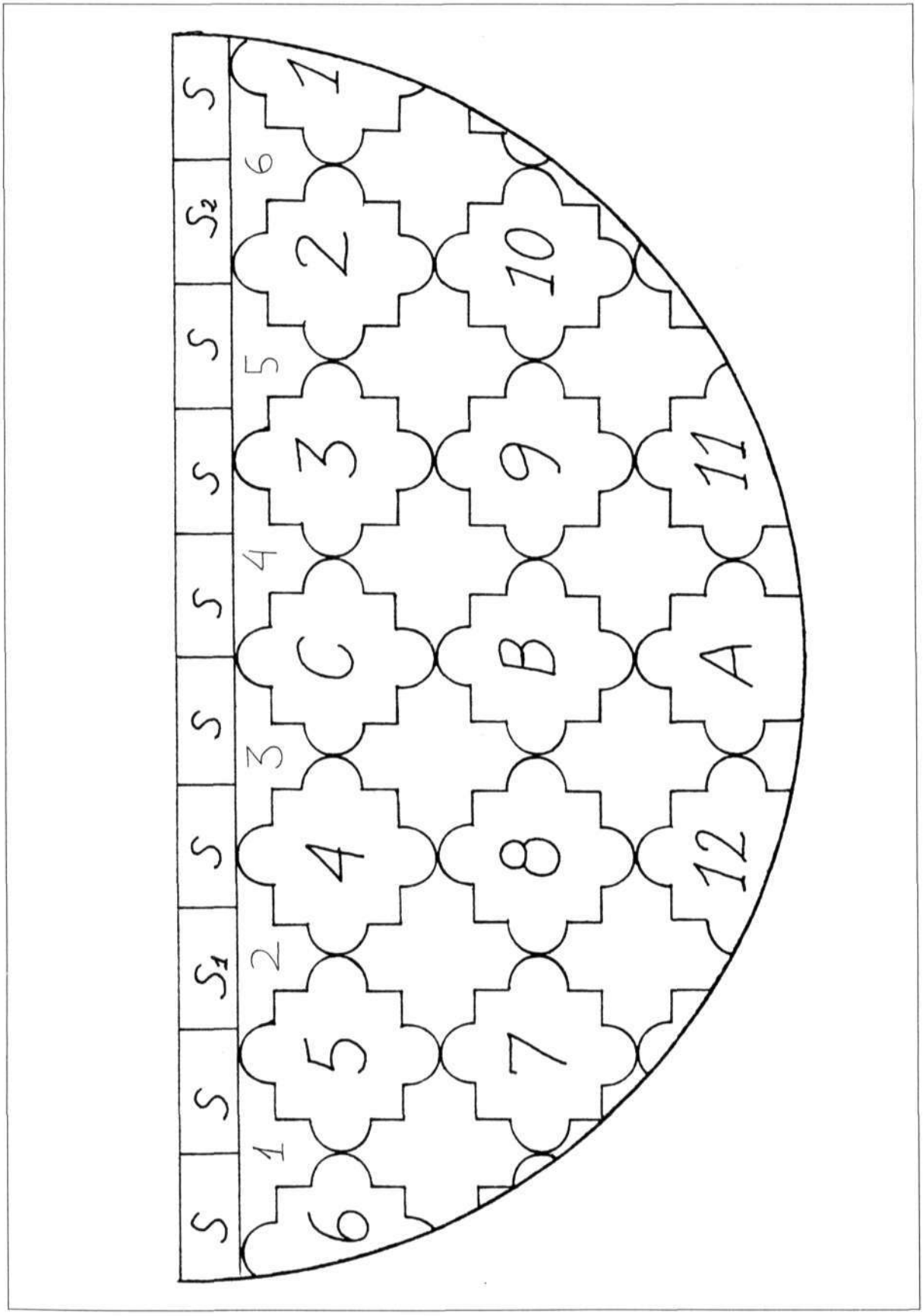
2. Segundo día.—La separación de las aguas superiores e inferiores. El Señor con libro en la mano y bendiciendo. En la parte superior un arco de ondas azules representan las aguas.

3. Tercer día.—Creación del mundo vegetal. El Creador rodeado de ramas verdes con hojas de distintas especies.

4. Cuarto día.—La creación de los astros. En el fondo pueden aún apreciarse, a pesar del deterioro del bordado en esta escena, el sol en la parte superior izquierda, y a la derecha la luna y algunas estrellas. Aparecen también un ángel y un serafín, representación repetida de la creación de los ángeles, la que por no especificarse en la Biblia el momento en que se realizara, los artistas medievales la representaban en días distintos.

5. Quinto día.—La creación de los peces y de las aves; representados los primeros en la parte inferior derecha, entre ondas azules, y llenando las aves el resto de la escena, apareciendo a uno y otro lado del Señor un pavo real, una cigüeña y pájaros distintos.

6. Sexto día.—La creación de los mamíferos y del cuerpo del hombre. Es ésta una de las escenas mejor conservadas y más bellamente hechas. Se representa en ella al Señor rodeado de



Esquema 2. Escenas representads en la capa.

animales terrestres: un ciervo, un león, un unicornio, un camello, un elefante y una ardilla a su derecha, y un asno y un caballo a su izquierda. En la parte inferior aparece la cabeza de la figura de Adán con los ojos cerrados, como si aún estuviera inerte, faltando el resto del cuerpo con la parte inferior de la escena mutilada al acortar la capa.

7. Creación de la mujer.—Adán yace en tierra y de su costado surge la figura de Eva, a quien el Señor bendice.

8. Adán y Eva colocados en el Paraíso. Dios les muestra el árbol de cuya fruta les prohibe comer.

9. El pecado.—La serpiente con cabeza humana, enroscada al árbol se dirige a Adán, quien lleva la manzana a la boca. Al otro lado del árbol la figura de Eva, bastante perdida.

10. El castigo.—Un ángel con espada de fuego ante una puerta románica expulsa del paraíso a Adán y Eva.

11. Los primeros trabajos.—Eva, sentada, hila y Adán trabaja la tierra. Entre ambos el primer hijo en una cuna.

12. El sacrificio de Abel.—Caín hiende la cabeza de su hermano, sobre la que aparece la mano de Dios. Tras las dos figuras aparecen las ofrendas de ambos hermanos a Dios, la de Abel aceptada (las llamas suben hacia el cielo), y la de Caín, rechazada se representa caída.

Los espacios resultantes de la intersección de los poligonos que contienen las escenas referidas se hayan ocupadas con ángeles de distintos tipos. Los de la fila superior son ángeles músicos, llevando cada uno distinto instrumento, figuras muy bellas que destacan por la armonía y suavidad de su colorido, por la delicadeza de sus actitudes, llenas de espiritualidad, e incluso por su disposición sabiamente adaptada al espacio que han de llenar con sus alas desplegadas.

Ángel n.º 1.—Flautilla y tamboril.

Ángel n.º 2.—Instrumento de cuerda pulsada, similar a una guitarra.

Ángel n.º 3.—Vihuela de arco. A pesar de que el bordado del instrumento está completamente perdido; la postura de las manos y cabeza del ángel, así como alguna línea suelta del dibujo de referencia del bordado (parte del arco y parte de la cabeza del mástil) nos hace pensar en la posibilidad de que sea una vihuela de arco.

Ángel n.º 4.—Arpa. Las arpas están muy representadas en el gótico, el renacimiento se muestra bastante parco; pierde la supremacía de siglos anteriores, en parte por los progresos llevados a cabo en la construcción y ejecución del laúd y de la vihuela en España. Pasa a ocupar un segundo plano en el instrumentario de la época en Europa excepto España, donde sigue manteniendo su status en el Renacimiento y en el Barroco.

Ángel n.º 5.—Salterio. Tiene nueve orificios en la tabla armónica formando tres grupos de tres y se tañe con la caja pegada al pecho. Este salterio (similar al que aparece en la sillería del coro de la catedral de León) deriva de la forma de trapecio simétrico del Santir persa que fue introducido en España en el siglo XII, adoptó esta forma recortada a fines de la siguiente centuria y tuvo un gran auge en Europa durante el periodo bajo medieval. En el Renacimiento desapareció ante el desarrollo de su descendiente más directo: el clavicémbalo. El Arcipreste de Hita hace hincapié en la dulzura del sonido de los salterios.

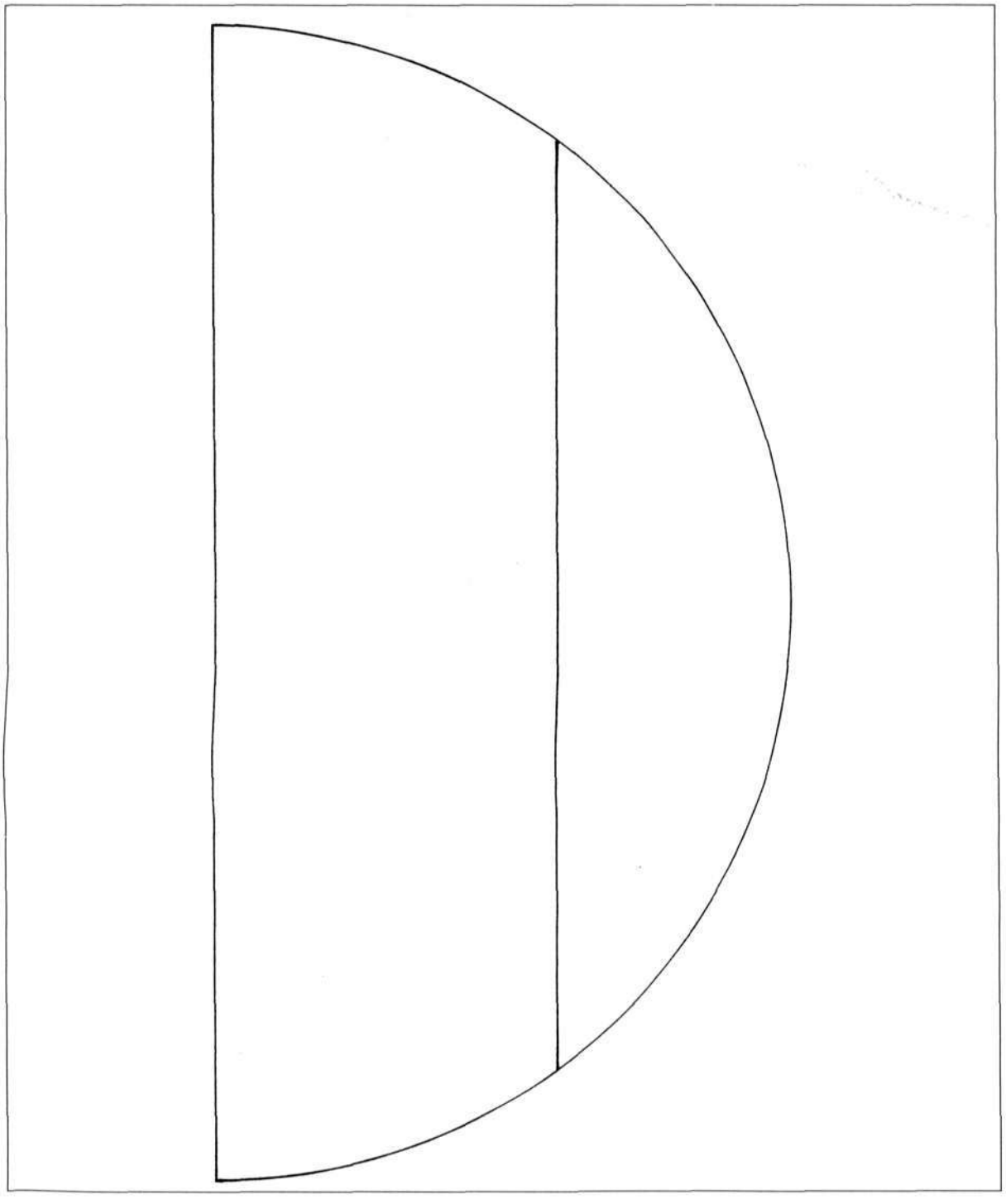
Ángel n.º 6.—Vihuela de arco.

En los espacios restantes alternan otros dos tipos de ángeles, unos con dos alas y una corona en cada mano, muy bellos también (donimaciones), y otros con seis alas cubiertas de ojos y en pie sobre ruedas de cuatro radios (querubines o tronos), tipo éste muy característico y tradicional en el bordado inglés.

Remata la capa en su eje horizontal una franja con diez figuras de santos bajo arquerías góticas con cabezas de leones en su arranque, pe-

culiares también del *opus anglicanum*. Estos santos (lugares 5 del esquema), obispos y reyes no son fáciles de identificar por la falta de atributos diferenciales; tan sólo dos, que llevan emblemas característicos, son conocidos: San Oláf (S1), con cetro y hacha, y San Oswal (S2), con cáliz y cetro.

El forro está realizado en tela de lino de color azul, cuyas medidas son 297 x 147 cm formado por dos piezas unidas mediante costura longitudinal realizada con puntadas apreciables en lino grueso de color azul. El tamaño de la pieza superior de orillo a orillo es de 79 cm (esquema 3).



ESQUEMA 3. PIEZAS QUE FORMAN EL FORRO.

Contextura del ligamento. Clasificación técnica: tafetán.

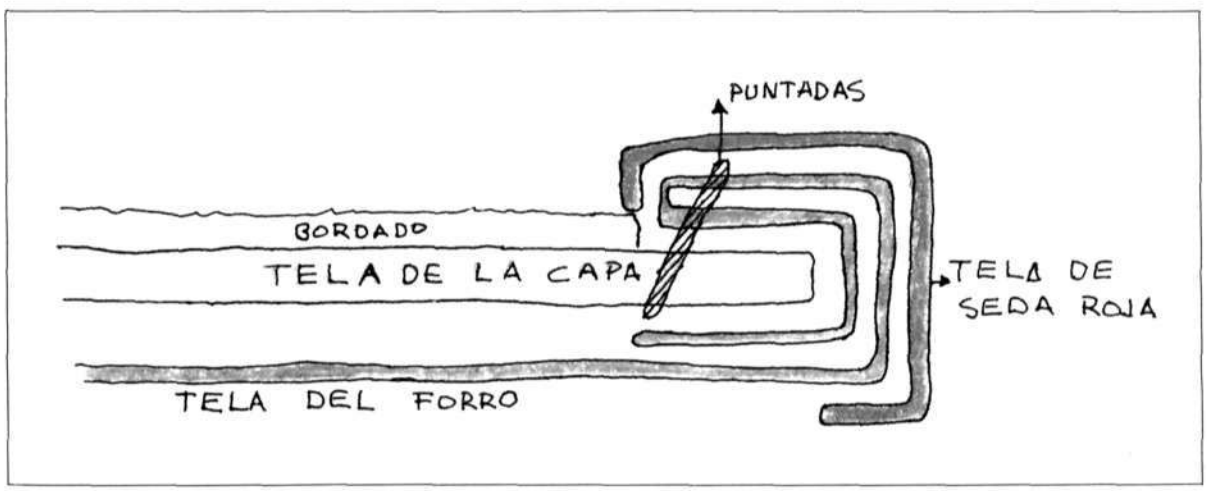
Urdimbre:
— proporción: 1 urdimbre.
— materia: lino azul, torsión z
— densidad: 13 hilos de ligamento./cm.

Trama:
— proporción: 1 trama.
— materia: lino azul, torsión z.
— densidad: 13 pasadas./cm.

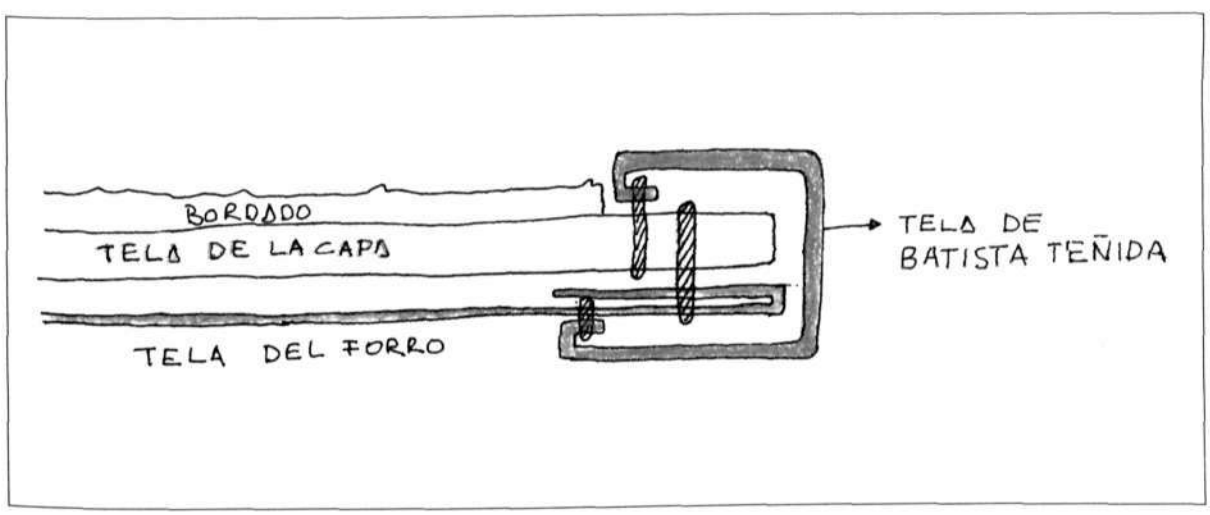
La unión del forro a la capa se realiza con el siguiente sistema:

1. El borde superior se une a la capa mediante costura con hilo de lino azul, rematado este por una tira de tela de seda roja igual a la descrita anteriormente cosida con el mismo hilo de color azul, toda ella oculta bajo una tira de terciopelo rojo (rematada en los bordes con una impregnación de cera que evita su deshilachado), que a su vez, está cosida con puntadas de tamaño considerable de hilo de cáñamo. En el anverso de la capa, esta tira de terciopelo está oculta bajo un galón dorado de 2,2 cm. de ancho (esquema 4).

2. En el resto de la superficie nos encontramos con cinco líneas de fijación paralelas al



ESQUEMA 4A. DESARROLLO DE LAS COSTURAS DEL BORDE SUPERIOR.



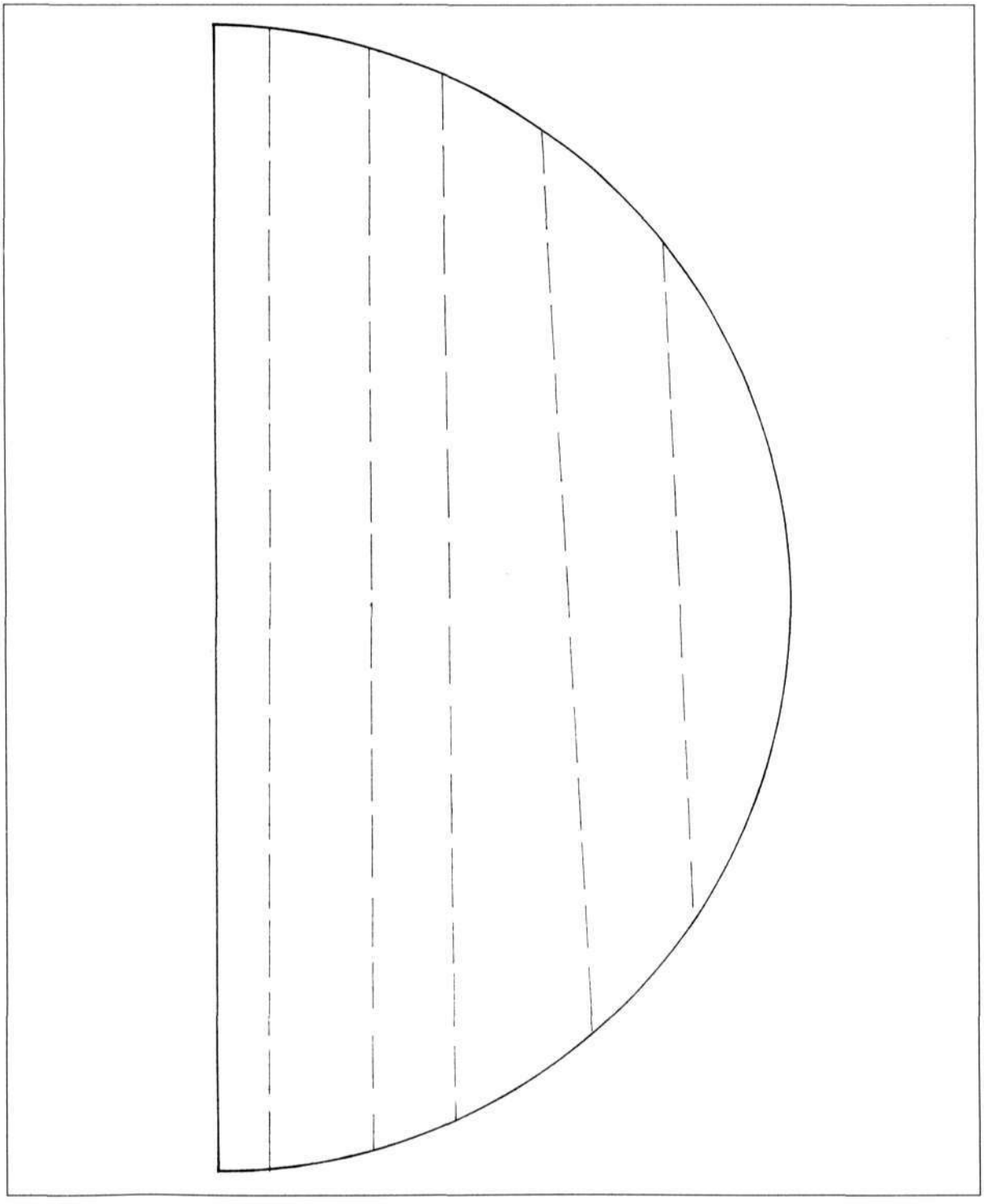
ESQUEMA 4B. NUEVO MONTAJE PARA LA UNIÓN DEL FORRO A LA CAPA.

borde que unen el forro a la capa con puntada oculta de hilo de lino azul (esquema 5).

3. El contorno está rematado por un galón de lino azul cosido con hilo de lana de color negro.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Capa

Antes de la restauración la capa se encontraba expuesta en posición vertical, completamente abierta sobre un panel de madera forrado y enmarcado con un cristal.



ESQUEMA 5. LÍNEAS DE UNIÓN DEL FORRO A LA CAPA.

La pieza presenta en la parte superior del forro unas cintas de algodón de color blanco (esquema 6), cosidas a éste con múltiples puntadas de hilo de algodón de color blanco, utilizadas como sistema de sujeción a una barra horizontal adosada al soporte rígido.

El estado de conservación de la capa es malo, aún cuando no existen grandes lagunas. Presenta toda ella suciedad generalizada, manchas de cera y de óxido, deformaciones, desgastes, descosidos, recortes, pérdida de bordado, pérdida de aljófares.

Los puntos de sujeción han provocado en el tejido tensiones, que han llegado a ocasionar notables deformaciones, tanto en la banda superior u orifrés, como en el resto de su superficie.

La capa nos muestra en todo su contorno pequeños agujeros con manchas de óxido alrededor, posiblemente provocados por chinchetas o clavos utilizados en su anterior sistema de exposición.

Su estado de deterioro es producto por un lado de su uso, observándose un desgaste generalizado, por otro de un incorrecto sistema de exposición, así como de las diversas intervenciones a que ha sido sometida.

Se aprecia un recorte en el borde superior de 52,5 cm de alto por 44,5 cm de ancho (esquema 7). Este recorte se realizó como hemos comentado para hacer un capillo, y posteriormente fue reintegrado a su lugar de origen, encajándose de forma descuidada y con toscas puntadas. En esta irregular unión se observa el tejido azul del forro.

Son muy importantes las pérdidas en los bordados de seda, llegando algunos colores a la desaparición casi por completo. Esto ocurre con los bordados de las carnaciones que estaban realizados con unas puntadas muy finas.

El orifrés presenta en sus dos extremos dos añadidos de tela bordada unidos a la tela original mediante costura y rebordado superpuesto.

Algunas figuras muestran un bordado de inferior calidad, que nos hace dudar de su originalidad.

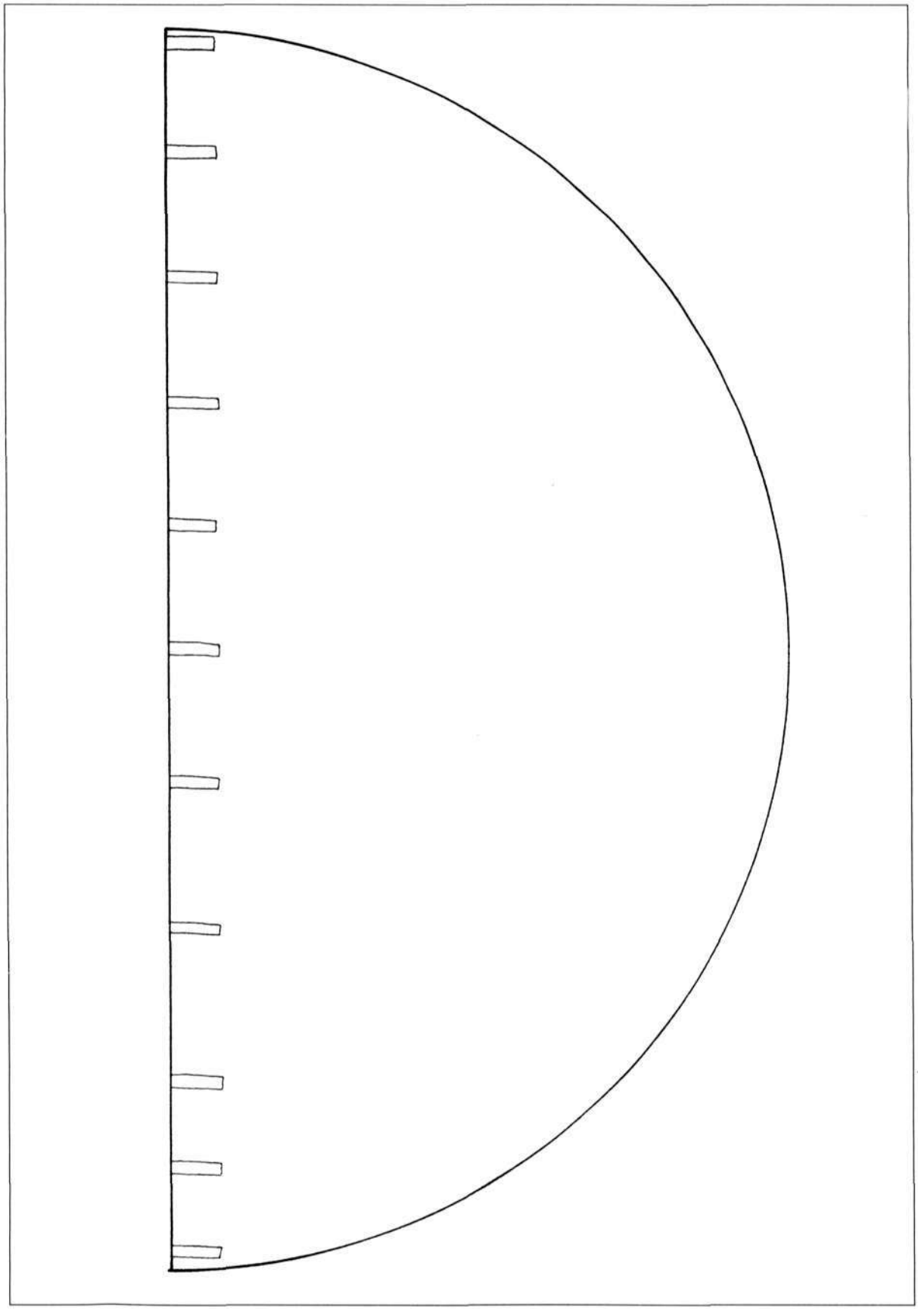
El hilo metálico que originariamente cubría todo el fondo de la capa ofreciendo aspecto de gran riqueza, ha perdido en gran cantidad su lámina dorada y tan solo queda el alma de seda.

También se aprecia una considerable pérdida de aljófares en los motivos decorativos del orifrés: cabezas de leones, atributos, coronas de reyes y mitras de obispos.

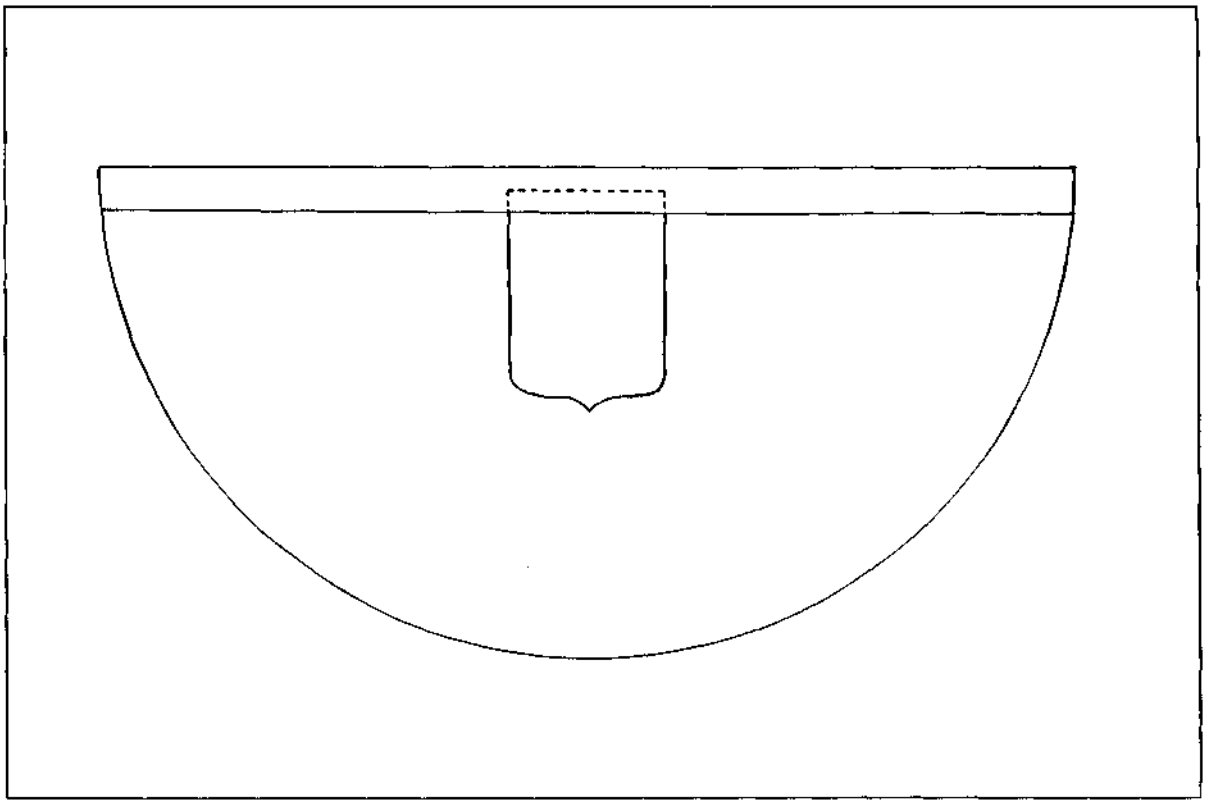
Las importantes pérdidas de hilo de seda del bordado, nos muestran un tejido de lino fino, sobre el que se realizó el dibujo en color negro. Estos dibujos se aprecian claramente e incluso observamos restos de pintura rojiza empleada para guiarse a la hora de realizar las gradaciones tonales con la seda. El desgaste de este tejido de lino ha sido tan intenso que se han producido numerosas lagunas con los bordes muy deteriorados y levantados. A través de estas lagunas observamos una tela más basta de lino que es el tejido de base de estos trabajos de bordado. Este soporte más grueso también presenta lagunas (esquema 8).

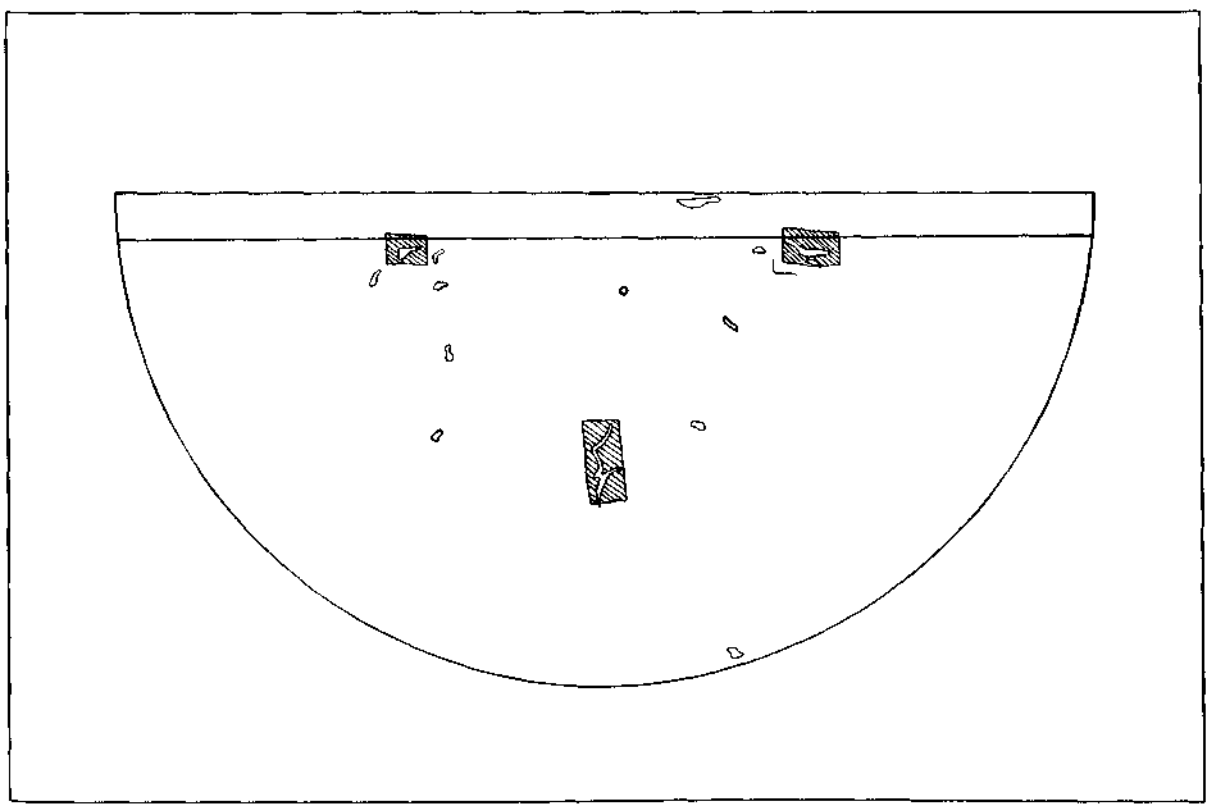
Observamos numerosos zurcidos de diversa factura. Algunos se limitan a sujetar los bordes de las lagunas con puntadas irregulares, y otros más bastos y de puntadas mayores han tirado de la tela provocando deformaciones y arrugas.

La capa presenta en su reverso fragmentos de tejidos de distintas calidades, utilizados para tapar lagunas, cosidos con puntadas desordenadas (esquema 8).



Esquema 6. Cintas para la sujeción de la capa en el anterior montaje.





Esquemas 7 y 8. Recorte del capillo; 8 Lagunas y parches.

El galón dorado que bordea la banda con santos se halla descosido en amplias zonas. Presenta suciedad y pérdida de lámina dorada, especialmente el galón colocado en el borde de la pieza.

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN: Forro

El estado de conservación del forro es malo. En algunas zonas las fibras han sufrido mayor deterioro provocándose perdidas de trama y urdimbre.

Toda la pieza presenta suciedad generalizada, manchas con tonalidad amarilla, decoloraciones, arrugas, descosidos, rotos y deformaciones.

En el borde superior nos encontramos con once tiras de algodón blanco cosidas con puntadas bastante burdas, utilizadas para su sistema de exposición, así mismo con un sistema de cierre metálico cosido con puntadas de gran tamaño en hilo grueso de cáñamo.

La tira de terciopelo que remata el borde superior así como la tira de seda roja subyacente presentan muy mal estado de conservación. Este tejido de seda tiene grandes pérdidas de materia y el terciopelo ha perdido parte de su pelo en grandes zonas.

El forro en su anverso nos muestra grandes zonas cubiertas de parches de diferentes tamaños, colores y texturas. Algunos tienen un tono amarillento y en algunos casos su flexibilidad ha disminuido, parecen haber sido tratados con alguna sustancia no analizada. Los parches están cosidos a la tela del forro con hilo grueso de lino (esquema 9).

Por todo el tejido aparecen puntadas realizadas por el anverso de la capa con diferentes hilos: en la zona superior se aprecia un pespunte con hilo de color claro, procedente del fijado del galón dorado que la capa presenta en su anverso. En su zona central nos encontramos con un pespunte con hilo fino de color teja, en forma de cuadrado que coincide con el cosido del fragmento recortado de la capa (capillo) y con puntadas en hilo de color claro pertenecientes a un recosido del torso del Cristo crucificado. En la unión de los dos paños que forman el forro existe una zona recosida con puntadas muy burdas de hilo grueso de color claro.

El contorno está rematado por una cinta de lino azul bastante decolorada con pequeños agujeros con manchas de óxido provocados por chinchetas.

8. TRATAMIENTO REALIZADO: Forro

1. Desmontaje de la pieza de su sistema de exposición.

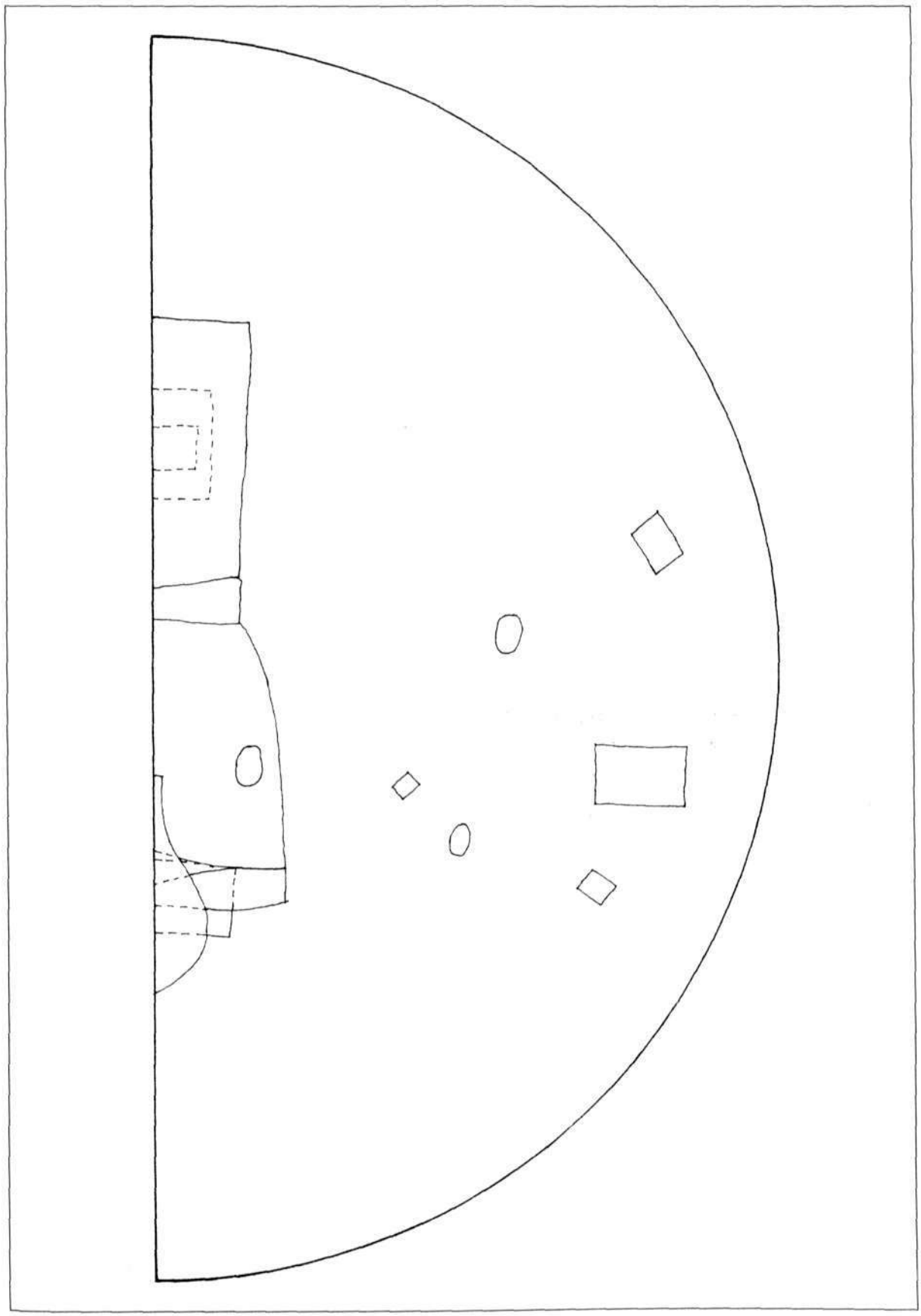
2. Se tomó documentación fotográfica al iniciarse el proceso de restauración, durante el mismo, y una vez finalizado.

3. Se tomaron medidas y elaborado dibujos y croquis, proceso imprescindible además de como información sobre el estado de conservación, como documentación para el montaje final de la pieza.

4. Eliminación de las cintas blancas utilizadas como medio de sujeción en su anterior montaje.

5. Separación del forro:

5.1. Eliminación de la cinta azul del contorno.
5.2. Eliminación de recosidos.
5.3. Eliminación de líneas de fijación.
5.4. Eliminación de la costura del capillo.
5.5. Eliminación de la costura del galón dorado
5.6. Eliminación de la tira de terciopelo.
5.7. Descosido de la tira de seda roja.
5.8. Eliminación del sistema de cierre.
5.9. Eliminación de las puntadas del recosido de la unión de los dos paños.



Esquema 9. Parches del forro.

6. Eliminación de parches.

7. Pruebas de la resistencia del tejido al agua y al jabón neutro.

8. Limpieza mecánica, eliminándose la suciedad acumulada en el contorno.

9. Se protegió para su lavado cosiéndole un tul de nylon.

10. Lavado del forro con agua desmineralizada, jabón neutro cissapol N), y esponjas naturales.

11. Eliminación del tul de nylon.

12. Alineación sobre superficie plana. Para su planchado se utilizaron cristales y pesos.

13. Teñido de seis piezas de tela de lino con colorantes CIBA, en diferentes tonalidades dependiendo de la zona a consolidar (esquema 10).

14. Se consolidó mediante líneas de fijación realizadas con hilo de seda teñido en el mismo tono.

15. Se volvieron a coser con hilo de seda siendo las zonas descosidas de la unión de los dos paños.

TRATAMIENTO REALIZADO: Capa.

1. Toma de muestras de hilos de seda, metálico y de la tira de seda roja para análisis.

2. Toma de documentación fotográfica al iniciarse el proceso de restauración, durante el mismo y una vez finalizado.

3. Se tomaron medidas y elaborado croquis y dibujos sobre los que se refleja el estado de conservación de cada escena.

4. Eliminación de parches que presentaba en algunas lagunas en su reverso.

5. Pruebas de resistencia de las fibras de seda y de lino al agua.

6. Se eliminaron mecánicamente las manchas de cera. Se descartó la limpieza de las manchas de óxido por el riesgo de debilitamiento del tejido en esos puntos.

7. Se eliminó mecánicamente la suciedad acumulada en el reverso del contorno.

8. Desmontaje de los galones dorados, descosidos parcialmente en el desmontaje del forro.

9. Protección de los aljófares con crepelina de seda.

10. Protección de la capa con tul de nylon.

11. Lavado en la mesa de succión con agua desmineralizada sin detergente, para evitar someter a la pieza a múltiples baños de agua para su eliminación.

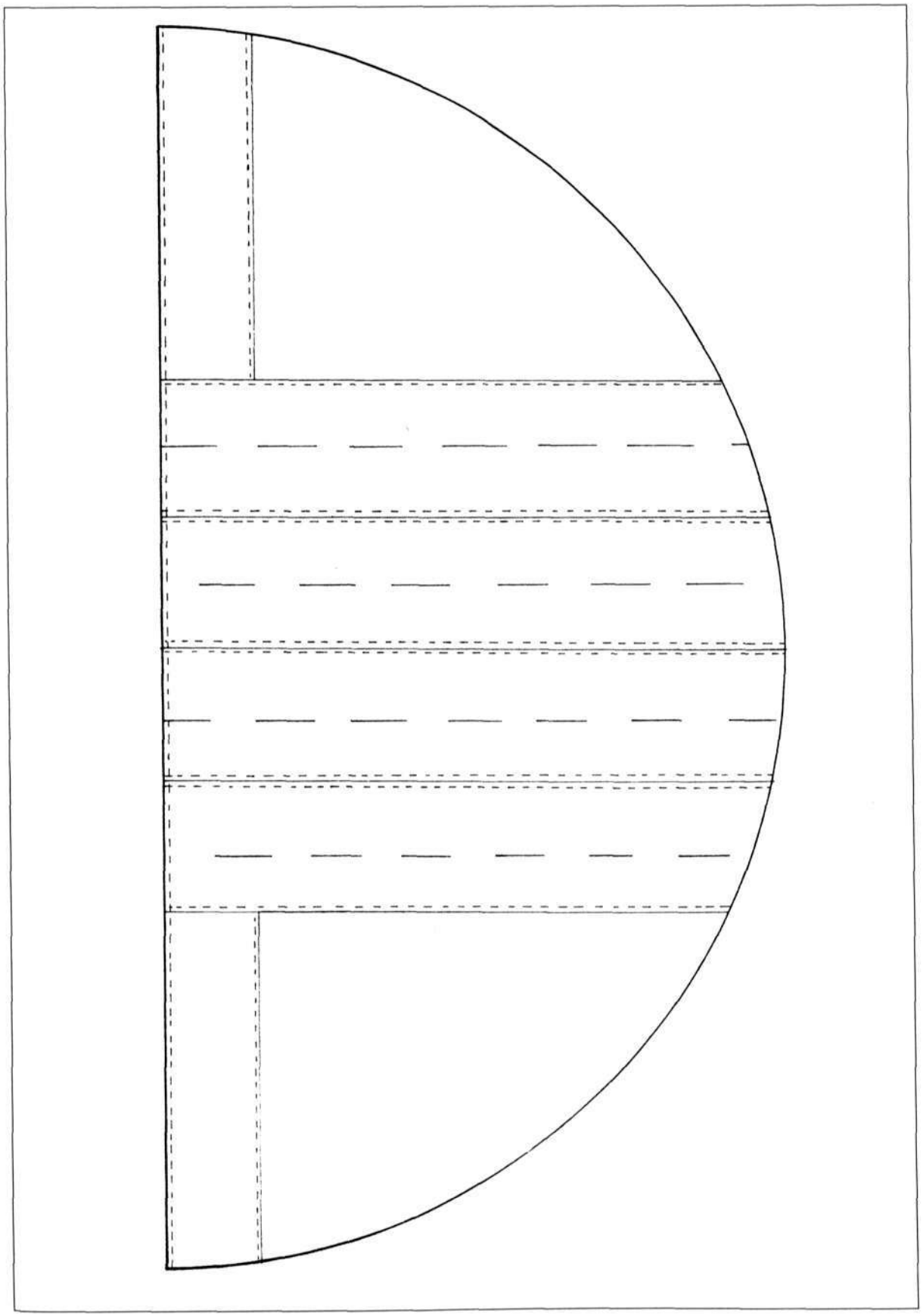
12. Eliminación de la protección de tul

13. La capa se depositó sobre un soporte de planchas de corcho cubiertas con Melinex, sujetándose a dicho soporte con alfileres de entomología, que nos permitía sujetar los bordes levantados de las lagunas y evitar que sufriera deformaciones en el proceso de secado. Se soltó la costura del lateral derecho del capillo para mejorar su posición con ayuda de alfileres, y se intentó mejorar las deformaciones del orifrés con el mismo sistema.

14. Después del secado se eliminaron todos los alfileres y se reforzó la unión del capillo a la capa cosiéndole una tira de tela en su reverso. Se rehizo la costura del capillo a la capa con puntadas ocultas realizadas con hilo fino de algodón.

15. La consolidación de las lagunas se hizo con pequeños fragmentos de tela de lino de similares características.

16. Fijación de la tela de lino fino y de los bordes levantados, mediante puntadas minuciosas realizadas con hilo de seda teñido.



Esquema 10. Líneas de fijación del forro.

17. Consolidación de la tira de seda roja que une la capa al orifrés utilizándo el mismo sistema.

18. Como remate para el contorno de la capa se usó una tela de textura fina batista) teñida de similar color, cosida al borde en su reverso con hilo de seda.

19. Reforzamiento del orifrés mediante una tira de tela de textura mediana cosida con líneas de fijación en sentido vertical y pespunte en sus bordes.

20. Tejido de tira de tela de batista de algodón fina en tono rojo.

21. La unión del forro a la capa se realizó de la forma siguiente:

En su superficie, mediante el trazado de líneas de fijación paralelas en diagonal formando rombos para repartir las tensiones del tejido, con hilo de seda azul (esquema 11).

En su contorno, utilizándose dos dobladillos: el primero en la tela de remate del contorno de la capa y el segundo en el borde de la tela del forro. Estas dos telas se cosieron con puntadas ocultas de hilo de seda.

En el borde superior se hizo un dobladillo en la tela del forro y se unió mediante pespunte a la tela del orifrés.

22. Reforzamiento del borde superior de la capa con una tela de batista fina teñida de color rojo, cosida con dobladillos: el del anverso con costura de hilo de algodón y el del reverso con puntadas ocultas de hilo de seda (esquema 4).

21. Consolidación de los fragmentos originales de tejido de seda roja que se conservan, a la tela de batista roja del borde, mediante un sistema especial de puntadas con hilo rojo de seda.

Durante el proceso de restauración de esta capa se han eliminado galones que creemos se añadieron en épocas posteriores y ocultaban información sobre elementos originales: los galones dorados tapaban dos tiras de tejido de seda roja, una situada en el borde superior y la otra en la unión del orifrés a la capa y parte de los bordados y aljófares de la zona donde se situaban. Asímismo no se han reintegrado a la capa después de su restauración, la pieza de tejido utilizada como cierre por ser un añadido posterior, ni el galón azul de su contorno por privarnos de observar el recorte que ha sufrido el tejido.

Algunos bordados, en muy mal estado de conservación, presentaban puntadas de diferentes calidades, haciendo función de sujeción de estos. Se ha optado por mantenerlas debido al riesgo que corrían los bordados al intentar eliminarlas.

BIBLIOGRAFÍA

Niño y Más, Felipa. "La Capa de Daroca". *Anuario del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.* Tomo III. Madrid, 1935.

Farcy. *La broderie du XII siècle jusqu'à nos jours.* París 1980. Págs. 21,22.

Kendrik, A.F. *English embroidery.* Londres 1913. Pág. 32.

Alvarez Ossorio F. *Visita al Museo Arqueológico Nacional.* Pág. 95 Lám. XXIX.

Las joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid, 1893. Lam. 162. *Victoria and Albert Museum. Catalogue of english eclesiastical embroideries.* Third edition 1916.

Floriano Cumbreño. *Artes decorativas españolas.* Barcelona 1942. Pág. 57.

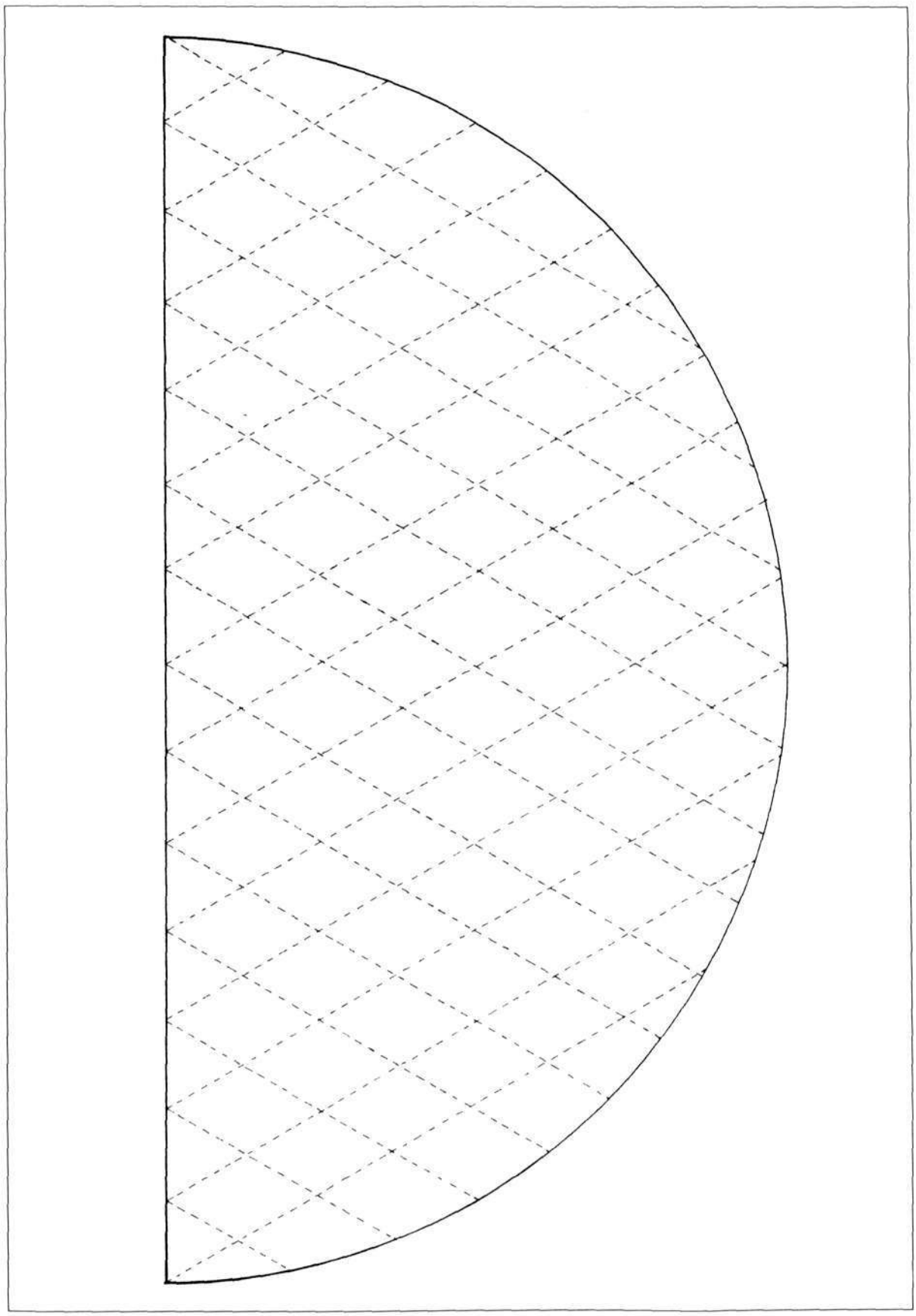
Robinson J.C. *Cataloge of the especial loan exhibition of spánish and portugues.* South Kensinton Museum 1881.

Cristie A.G.I. *English medieval embroidery.* Londres 1938.

Las edades del hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León. 1991. Pg 39.

El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento. Santiago de Compostela 1988.

Perales de la Cal. *Del Ars Antiquae al Renacimiento en España.*



Esquema 11. Nuevas líneas de unión del forro a la capa.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Vista general de la capa por el anverso antes de su restauración.

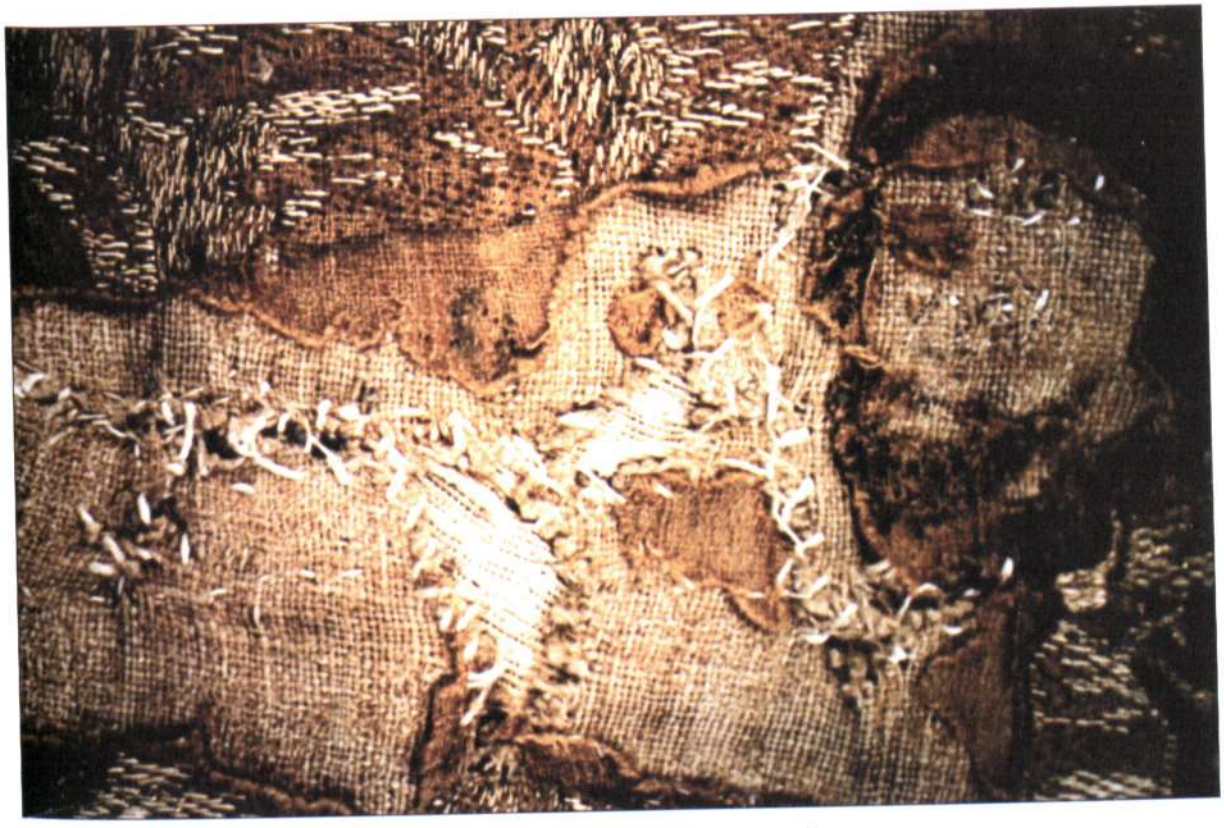
Vista general de la capa por el anverso después de su restauración

VISTA GENERAL DE LA CAPA POR EL REVERSO ANTES DE SU RESTAURACIÓN.

Detalle de parche y recosido de uno de los ángeles músicos en el reverso.

Detalle del mismo parche por el anverso antes de su restauración.

Parche y recosido del torso de Cristo por el anverso.

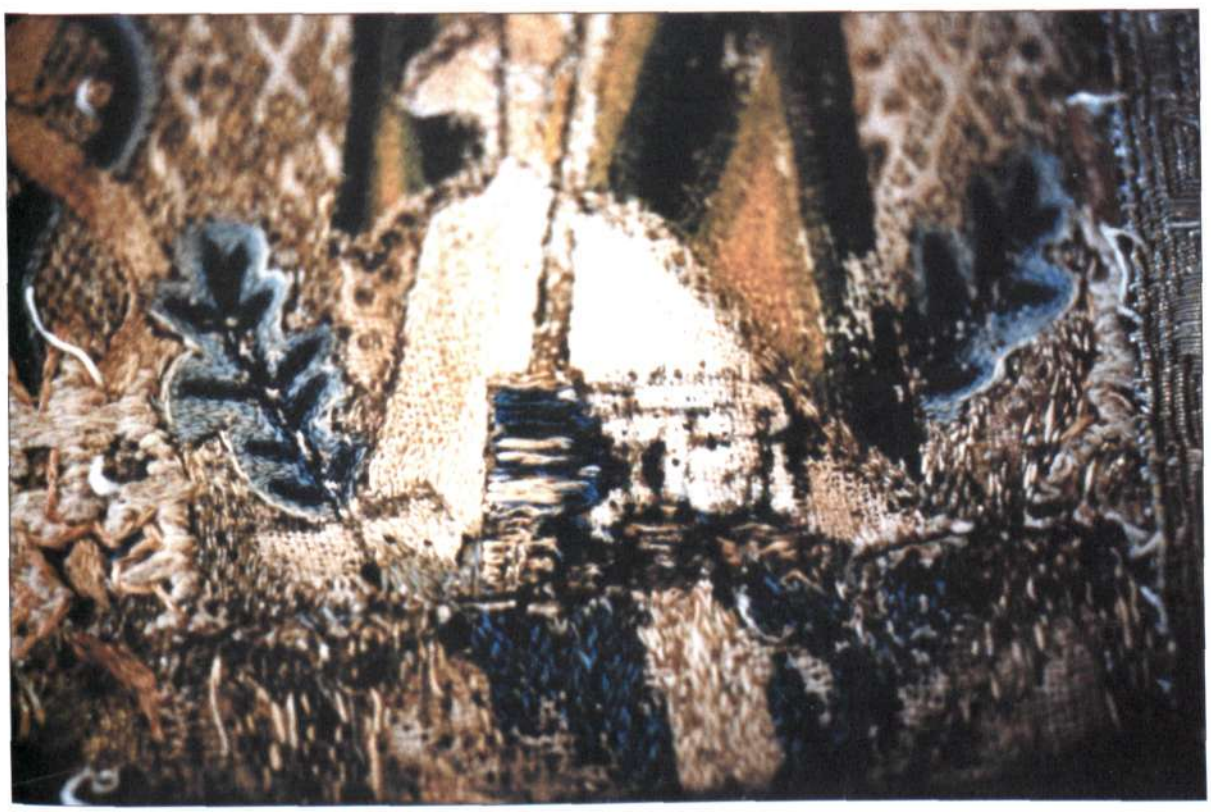


Parche y recosido del torso de Cristo por el anverso antes de su restauración.

Puntadas de unión de tira de seda roja y puntadas de unión de la capa al orifrés por el reverso antes de su restauración.

Detalle de la capa al orifrés en el reverso antes de su restauración.

Unión de la capa con el orfrés y reverso de una de las piezas rebordadas añadidas al orfrés en uno de los extremos. Antes de su restauración.

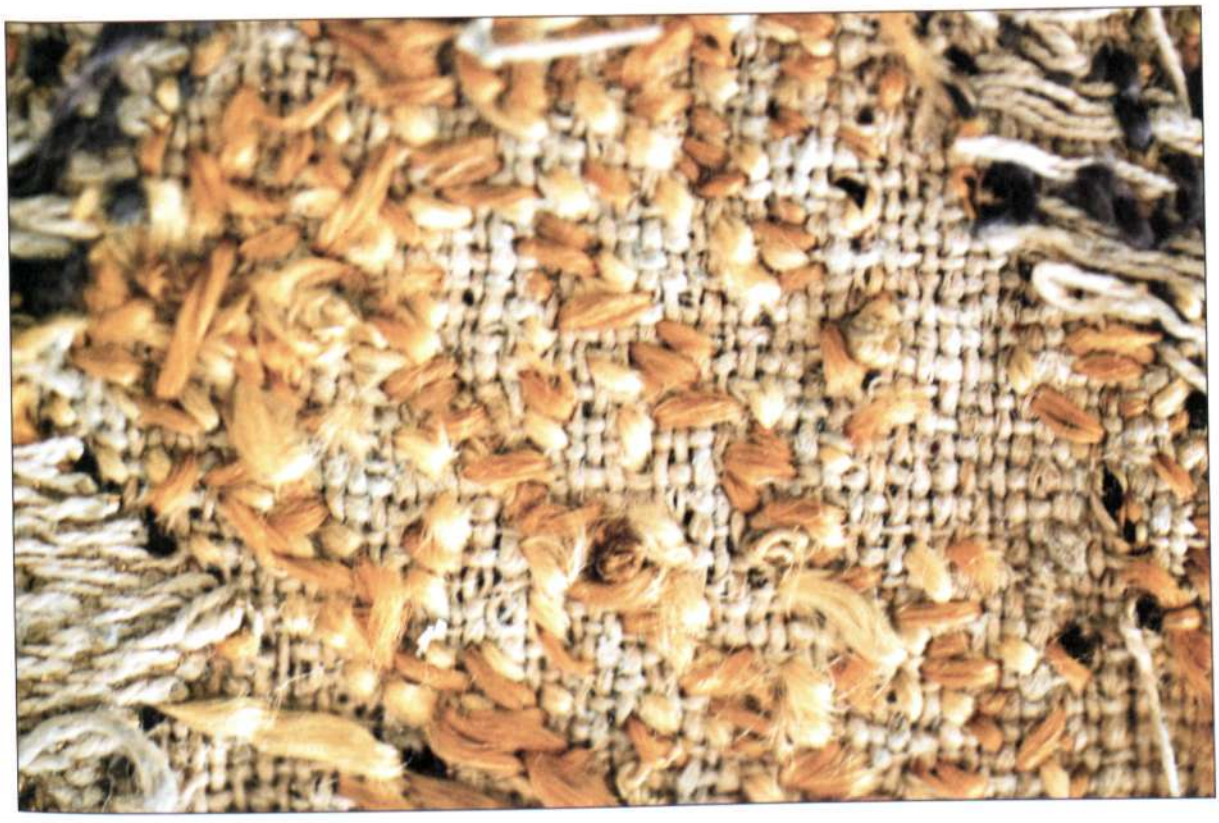


Detalle del anverso de una de las piezas rebordadas añadidas al orfrés. Antes de su restauración.

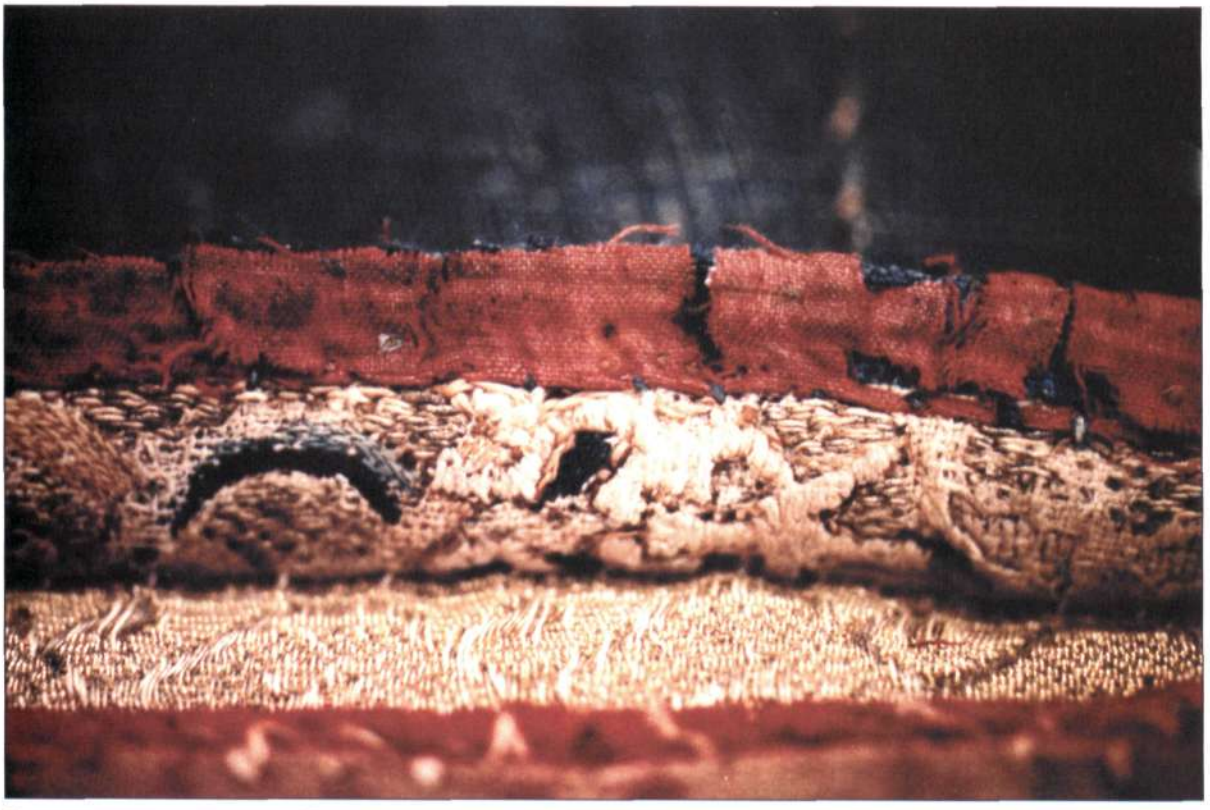
DETALLE DE ÁNGEL EN EL REVERSO.

DETALLE DEL BORDADO DE LAS ALAS DEL ÁNGEL.

Detalle de un ángel en el reverso.



Detalle del bordado del ángel.



Detalles del borde superior. Tira de terciopelo rojo, galón dorado y tira de seda roja.

Detalle de aljófares en un motivo decorativo (cabeza de león) del orifrés.

Detalle de bordes levantados de la tela de lino fino en la escena del pecado original. Antes de su restauración.

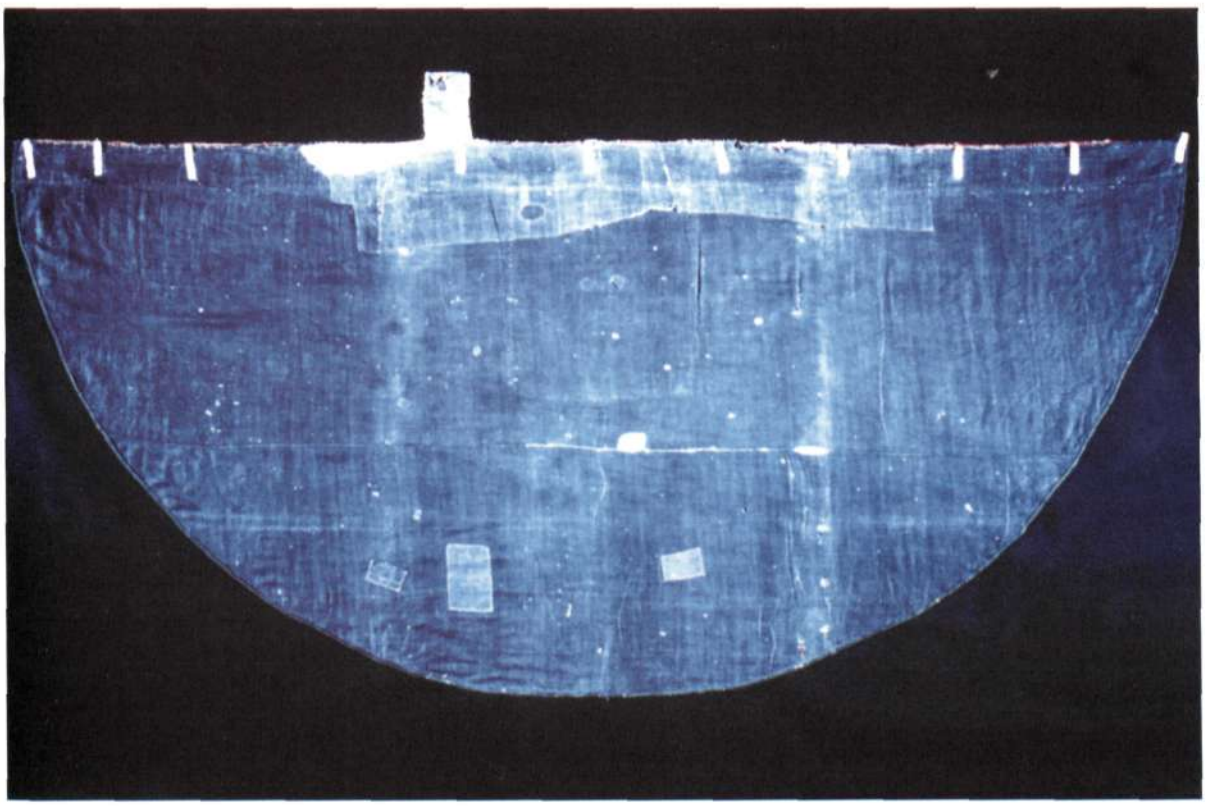
Detalle del reverso del bordado a los pies de Adán y Eva.

DETALLE DEL REVERSO DEL BORDADO DE HILO DORADO.

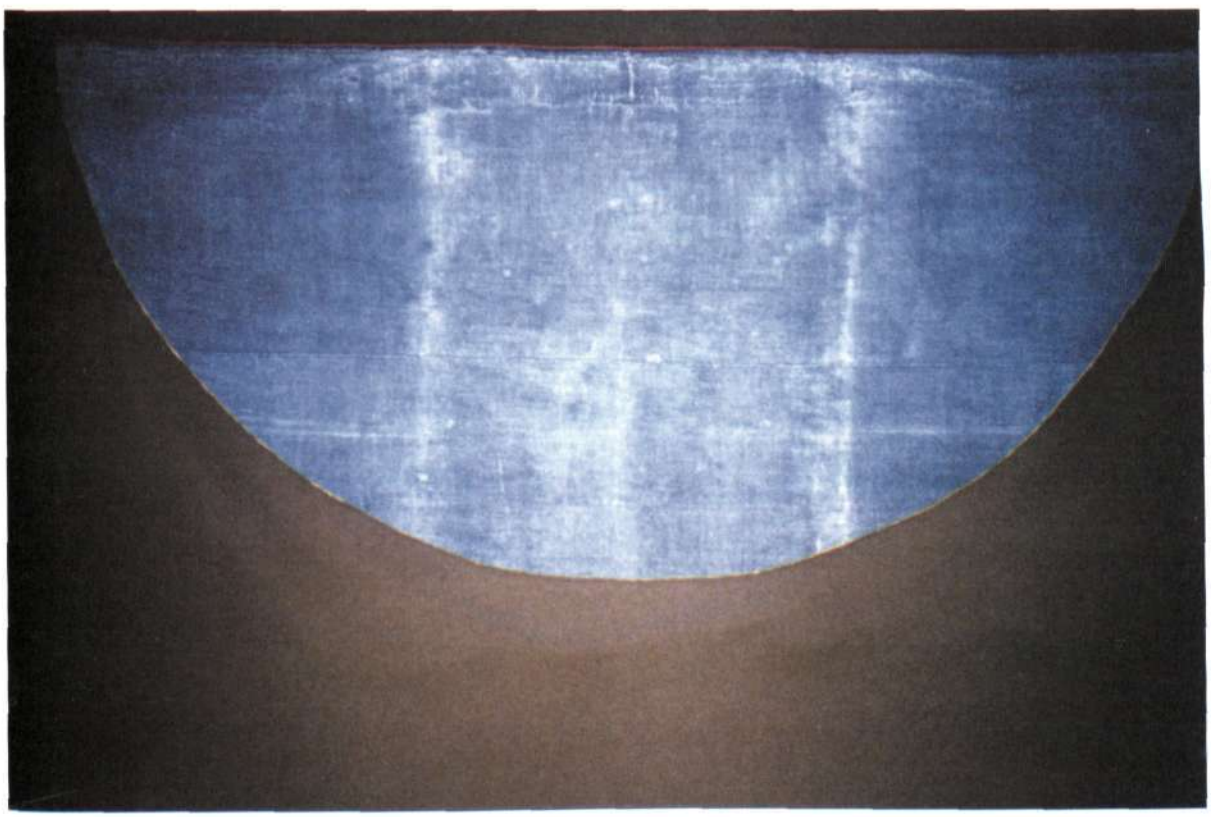
DETALLES DE RECOSIDO EN LA CARA DE ADÁN Y DEL DIBUJO SUBYACENTE AL BORDADO EN LA ESCENA DE LA EXPULSIÓN DEL PARAISO.

Detalle de la unión de los paños de lino fino.

Detalle de la cara de Dios en la escena de la creación de la luz.



Vista general del forro antes de su restauración.



Vista general del forro después de su restauración.

VISTA DEL BORDE DEL FORRO CON TIRAS DE SUJECIÓN DEL ANTIGUO MONTAJE.

VISTA DE LOS PARCHES EN EL BORDE DEL FORRO.

Detalle de puntadas realizadas en la tira de terciopelo del borde.

Detalle de la tira de seda roja bajo la tira de terciopelo.

DETALLE DEL BORDE UNA VEZ RETIRADOS LOS FRAGMENTOS DE LA TIRA ROJA.

PUNTADAS DE UNIÓN DEL GALÓN DEL CONTORNO.

DETALLE DE LA SUJECIÓN DEL SISTEMA DE CIERRE BAJO LOS PARCHES DEL FORRO.

PIEZA AÑADIDA DEL SISTEMA DE CIERRE COSIDA AL BORDE DEL FORRO.

Parches y detalles del recosido de la unión de las dos piezas del forro.

Detalle de la costura original de la unión de las dos piezas del forro. Reverso del recosido del torso del Cristo.

Lagunas y descosido en la unión de los paños del forro.

Detalle de las puntadas de fijación del forro a la capa.

DETALLE DEL PARCHE Y PUNTADAS DE UNIÓN DEL RECORTE DEL RECORTE AL FORRO.

OTRO DETALLE DE LA MISMA COSTURA.

DETALLE DE LAS PUNTADAS DE UNIÓN DEL GALÓN AL FORRO.

LAGUNA.

ESTUDIO DE LOS COLORANTES Y METALES PRESENTES EN OCHO MUESTRAS TOMADAS DE LA CAPA DE DAROCA PERTENECIENTE A LA COLECCIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

1. INTRODUCCIÓN

En el presente informe se muestran los resultados del estudio analítico realizado a ocho muestras de hilos procedentes de la capa de Daroca del Museo Arqueológico Nacional.

El objetivo del trabajo es la identificación de los colorantes empleados en los diferentes hilos de colores: rojo, pardo, amarillo, azul y verde, así como de los elementos presentes en las decoraciones metálicas.

2. DESCRIPCIÓN DE LAS MUESTRAS

N.º 1 Rojo
N.º 2 Pardo
N.º 3 Amarillo verdoso
N.º 4 Azul
N.º 5 Verde
N.º 6 Hilo metálico
N.º 7 Rojo del Señor
N.º 8 Rojo de la tela del borde

3. TÉCNICAS DE ANÁLISIS

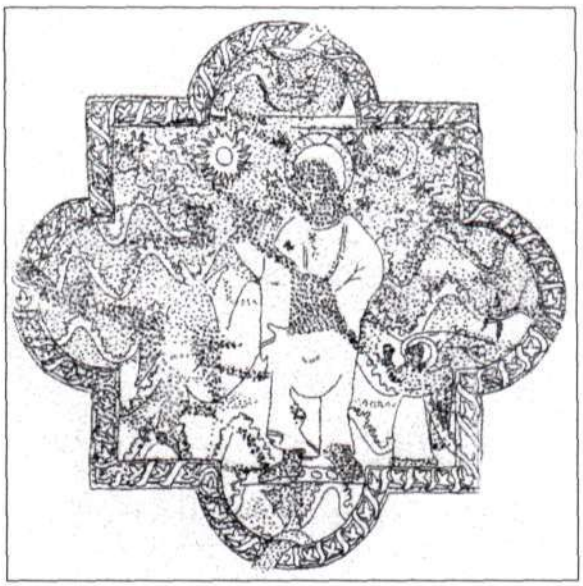
Las técnicas analíticas que se han utilizado para este trabajo son las siguientes:

— Microscopía óptica.

— Cromatografía en capa fina.

— Técnicas instrumentales.

Microscopía electrónica de barrido - Microanálisis por dispersión de energías de rayos X



4. RESULTADOS

En la tabla 1 se recogen los materiales identificados en las diferentes muestras analizadas:

A continuación se presenta una selección de fotografías, realizadas al microscopio óptico, donde se muestran fibras impregnadas con los distintos colorantes identificados[1].

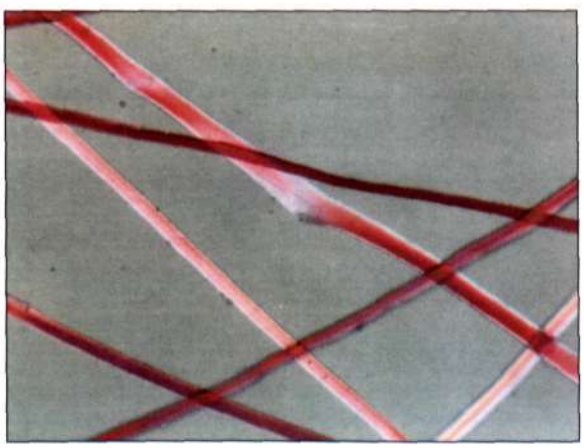


FIGURA 1. MICROFOTOGRAFÍA REALIZADA A 240 X DE LA MUESTRA N.º1: SEDA TEÑIDA CON COCHINILLA E INDIGO (BAJA PROPORCIÓN).

[1] No se incluye la fotografía de la muestra de color pardo, ya que la pequeña cantidad de la que se disponía fue utilizada en los análisis de colorantes.

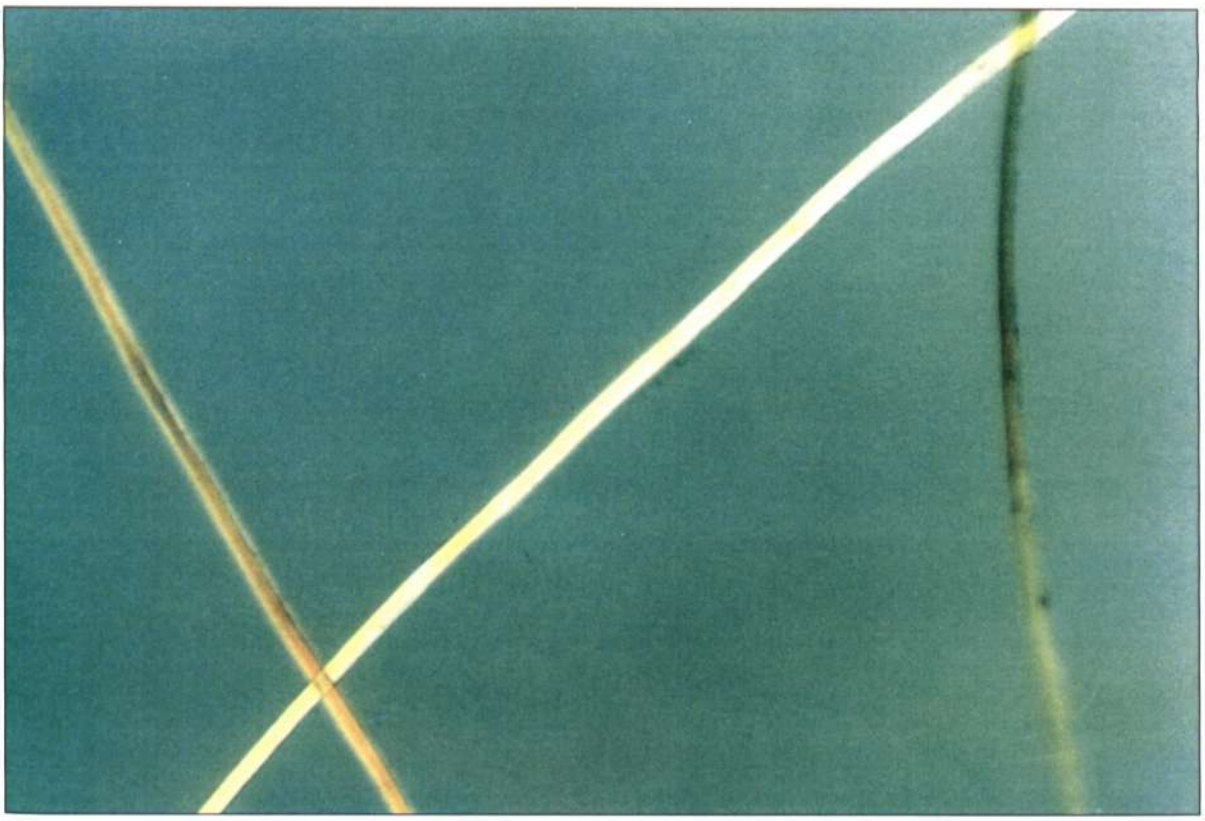


FIGURA 2. MICROFOTOGRAFÍA REALIZADA A 240 X DE LA MUESTRA N.º 3: SEDA TEÑIDA CON GUALDA, CÁSCARA DE CEBOLLA E ÍNDIGO.

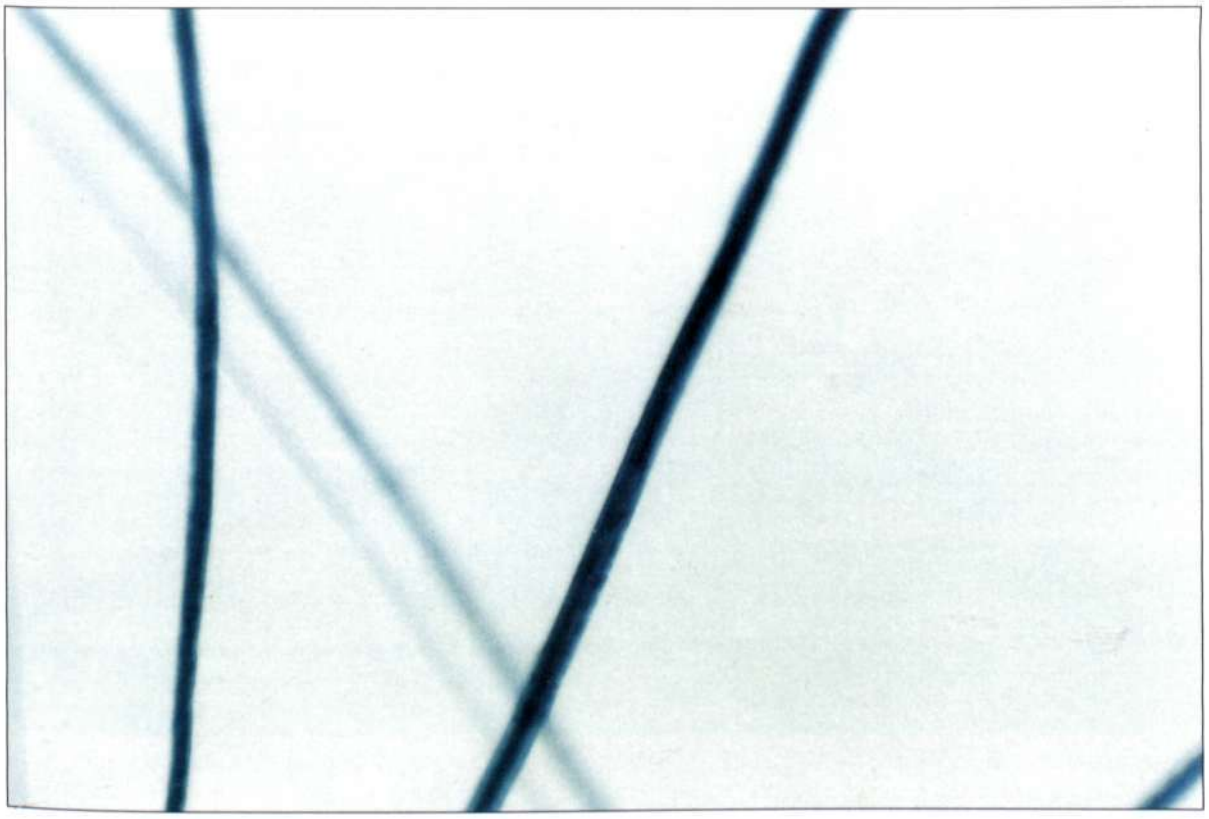


FIGURA 3. MICROFOTOGRAFÍA REALIZADA A 240 X DE LA MUESTRA N.º 4: SEDA TEÑIDA CON ÍNDIGO Y CÁSCARA DE CEBOLLA.

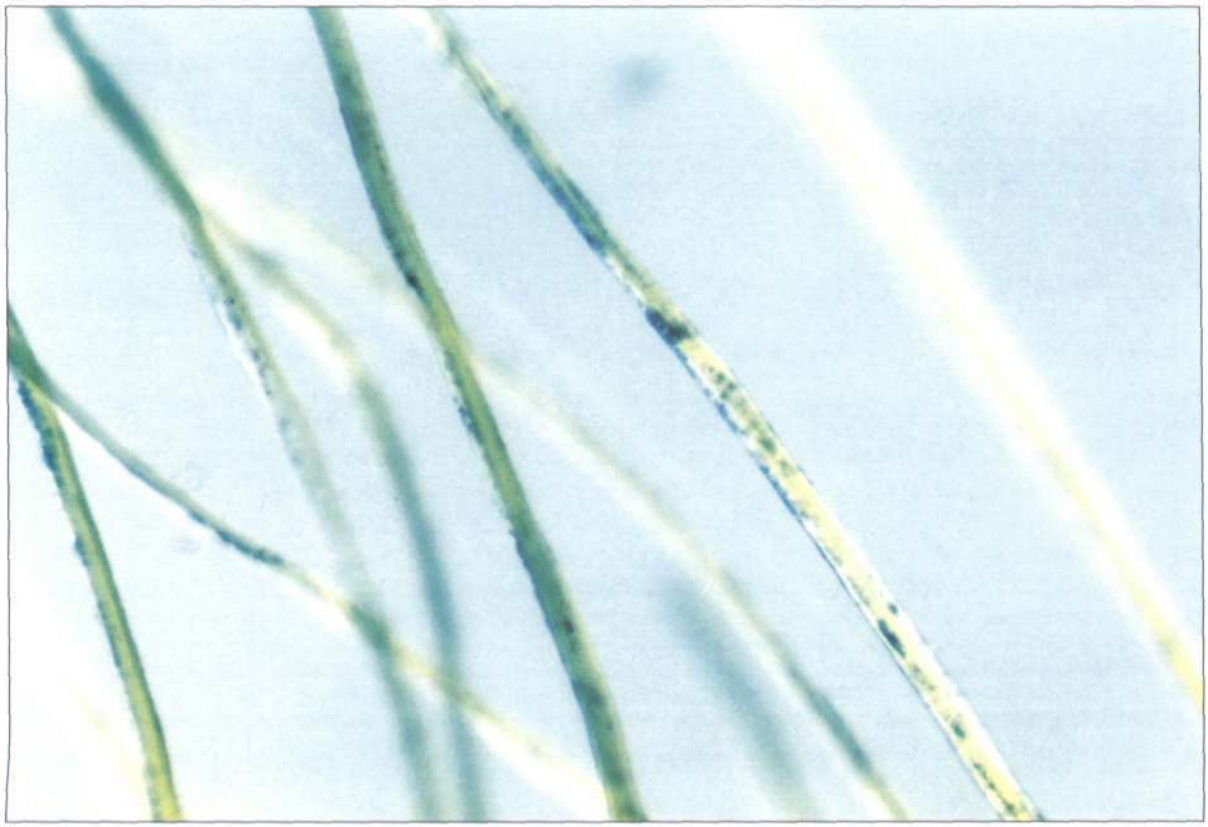


FIGURA 4. MICROFOTOGRAFÍA REALIZADA A 240 X DE LA MUESTRA N.º 5: SEDA TEÑIDA CON GUALDA, INDIGO Y BAJAS PROPORCIONES DE CÁSCARA DE CEBOLLA.

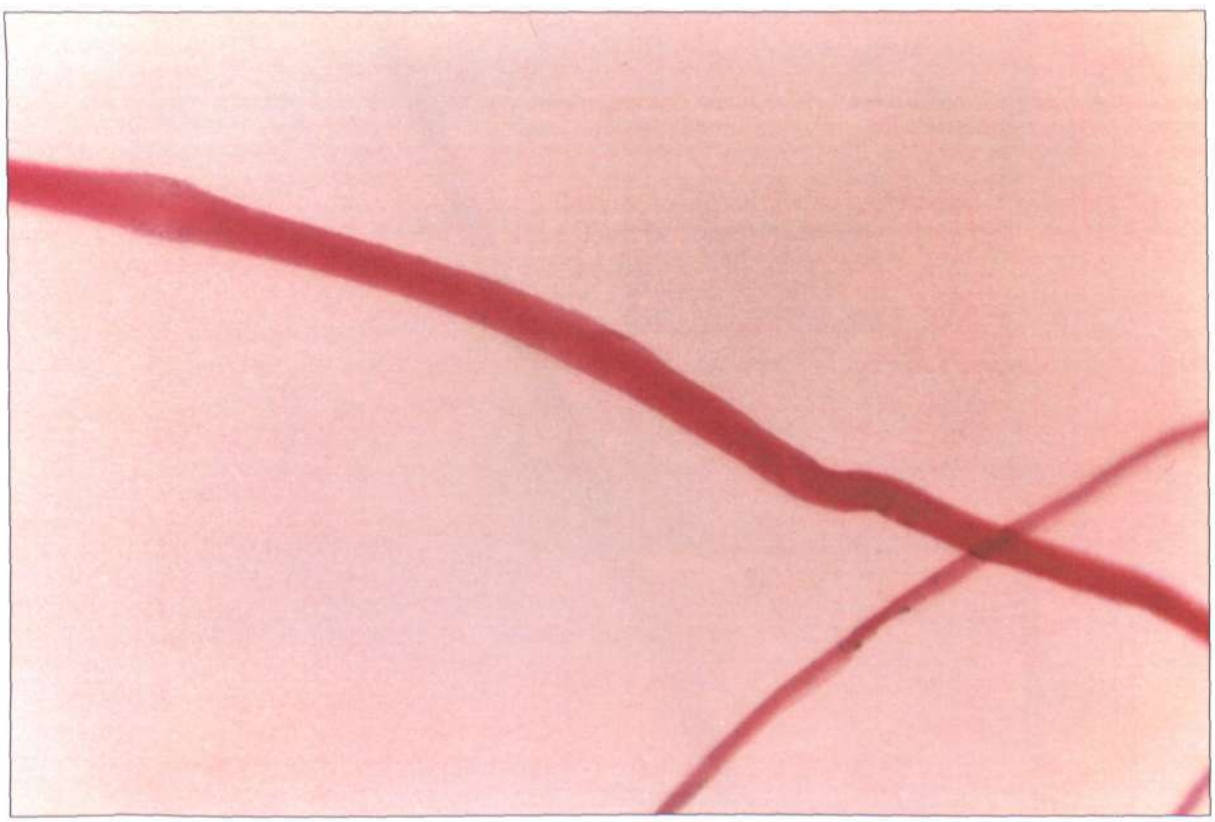
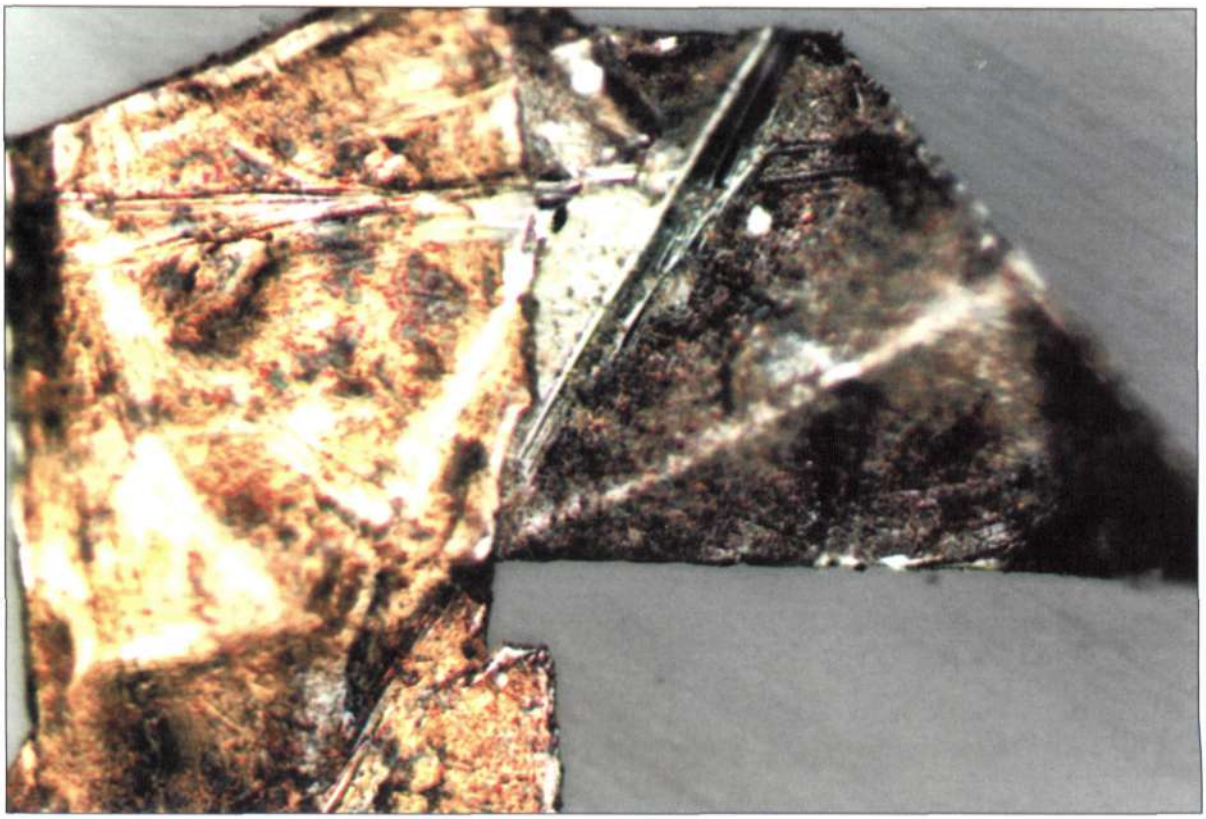
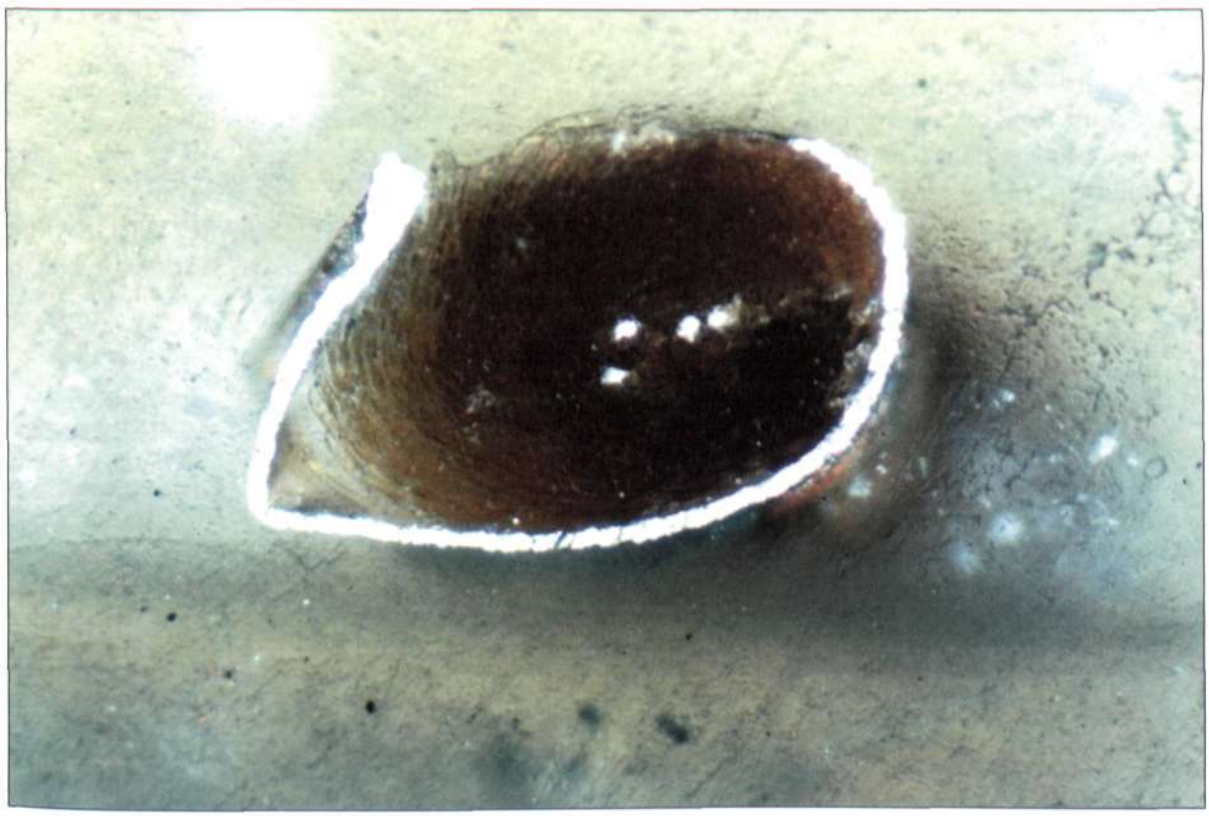


FIGURA 5. MICROFOTOGRAFÍA REALIZADA A 240 X DE LA MUESTRA N.º 7: SEDA TEÑIDA CON COCHINILLA Y TANINOS.





FIGURAS 6 Y 7. MICROFOTOGRAFÍA REALIZADA A 120 X DE LA MUESTRA N.º 6. EN LA IMAGEN SUPERIOR SE OBSERVA, EN PRIMER TÉRMINO, EL ORO QUE CUBRE UNA DE LAS SUPERFICIES DE LA LÁMINA DE PLATA Y , EN SEGUNDO TÉRMINO, LA PLATA SIN RECUBRIR DE LA OTRA SUPERFICIE. LA IMAGEN INFERIOR PERTENECE A LA SECCIÓN TRANSVERSAL DE LA MUESTRA, DESTACÁNDOSE LA LÁMINA DE PLATA QUE ENVUELVE UNO DE LOS HILOS.

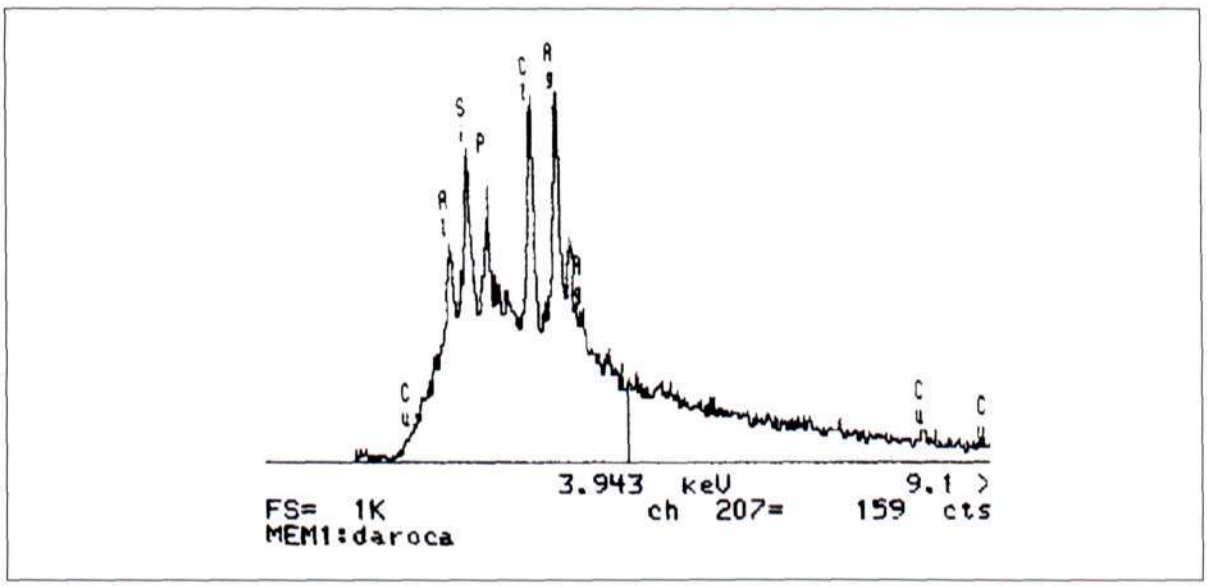


FIGURA 8. ESPECTRO CORRESPONDIENTE AL MICROANÁLISIS POR DISPERSIÓN DE ENERGÍAS DE RAYOS X DE LA LÁMINA METÁLICA QUE CONTIENE PLATA (AG) Y UNA PEQUEÑA CANTIDAD DE COBRE (CU).

CONCLUSIONES

1. Las decoraciones con hilos metálicos se han realizado con una lámina de plata dorada.

2. El colorante rojo identificado es, en todas las muestras analizadas, cochinilla al que se han añadido pequeñas cantidades de índigo (muestra N.º 1) o bien taninos (muestras N.º7 y N.º 8), para así obtener el tono deseado.

3. Los colorantes amarillos identificados son la gualda, presente en las muestras N.º 3 (amarillo verdoso) y N.º 5 (verde), además de la cáscara de cebolla que se ha empleado como colorante mayoritario en la muestra N.º 2 (pardo) y en poca cantidad en las muestras N.º 3 y N.º 5, citadas anteriormente. También ha sido identificado en la muestra N.º 4 de color azul.

4. El colorante azul caracterizado es el índigo, que se encuentra presente de forma predominante en las muestras de color azul (N.º 4), pardo (N.º 2), verde (N.º 5) y, en baja proporción, en las muestras N.º 1 (rojo) y N.º 3 (amarillo verdoso).

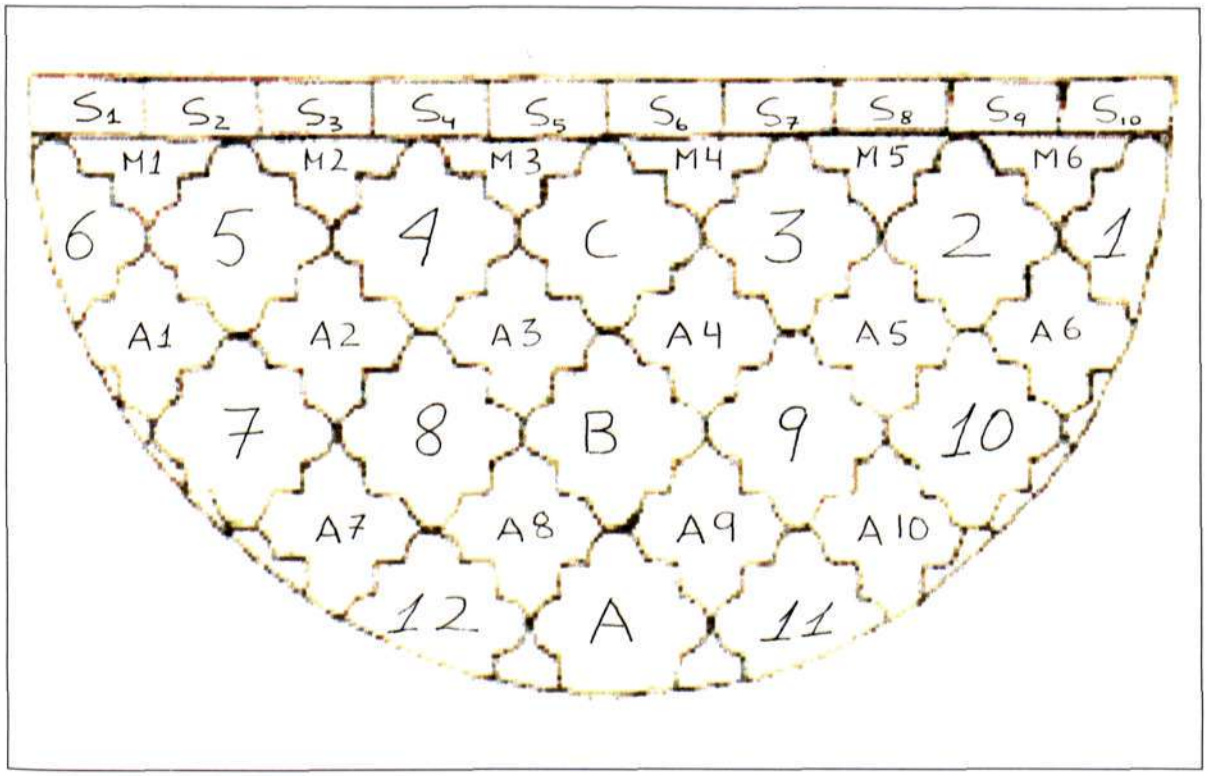
Madrid, 8 de enero de 1998.

Realizado por:

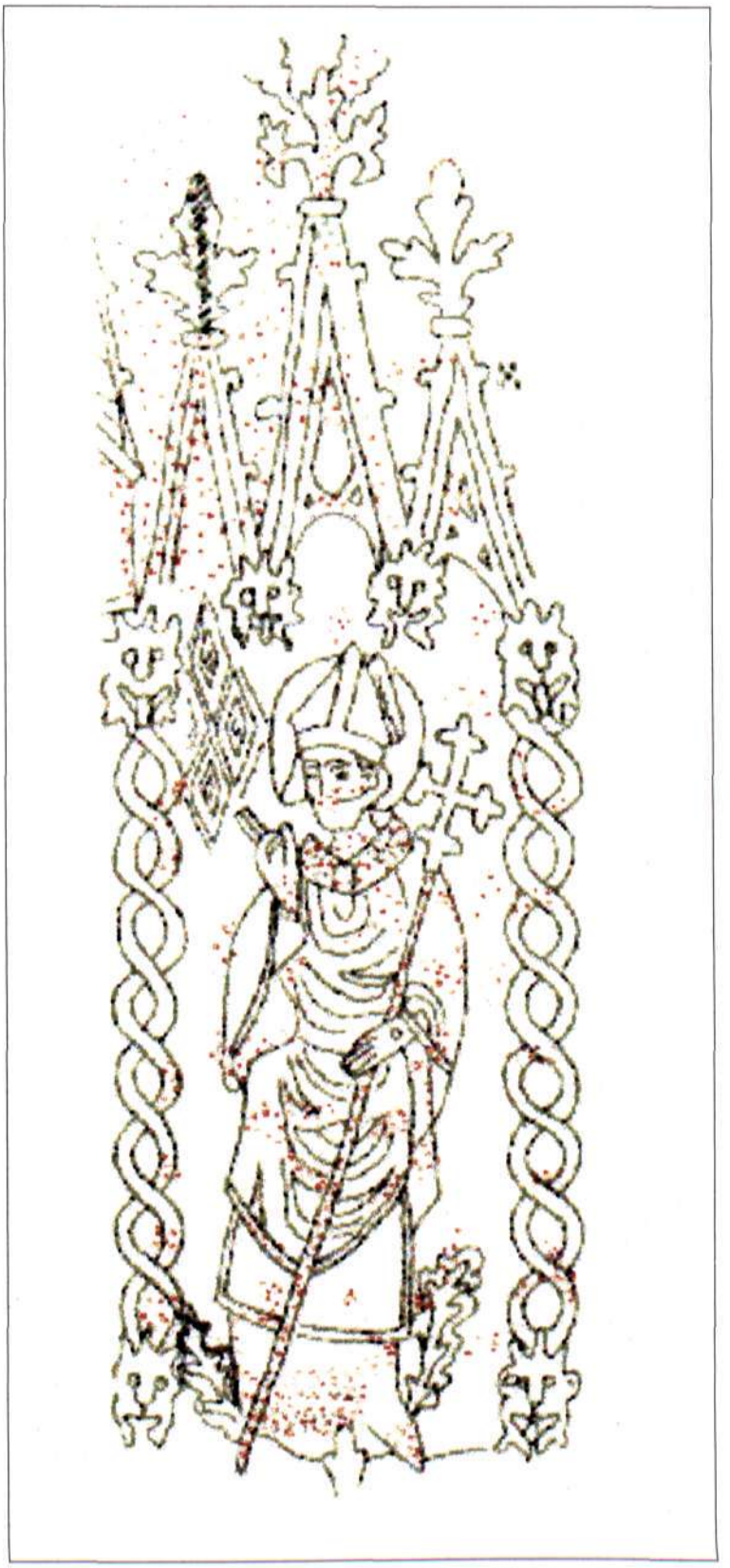
Andrés Sánchez Ledesma. Ldo. Bioquímica.
M.ª Jesús Gómez García. Lda. Farmacia.

Especialistas en análisis para la documentación y restauración de bienes culturales.

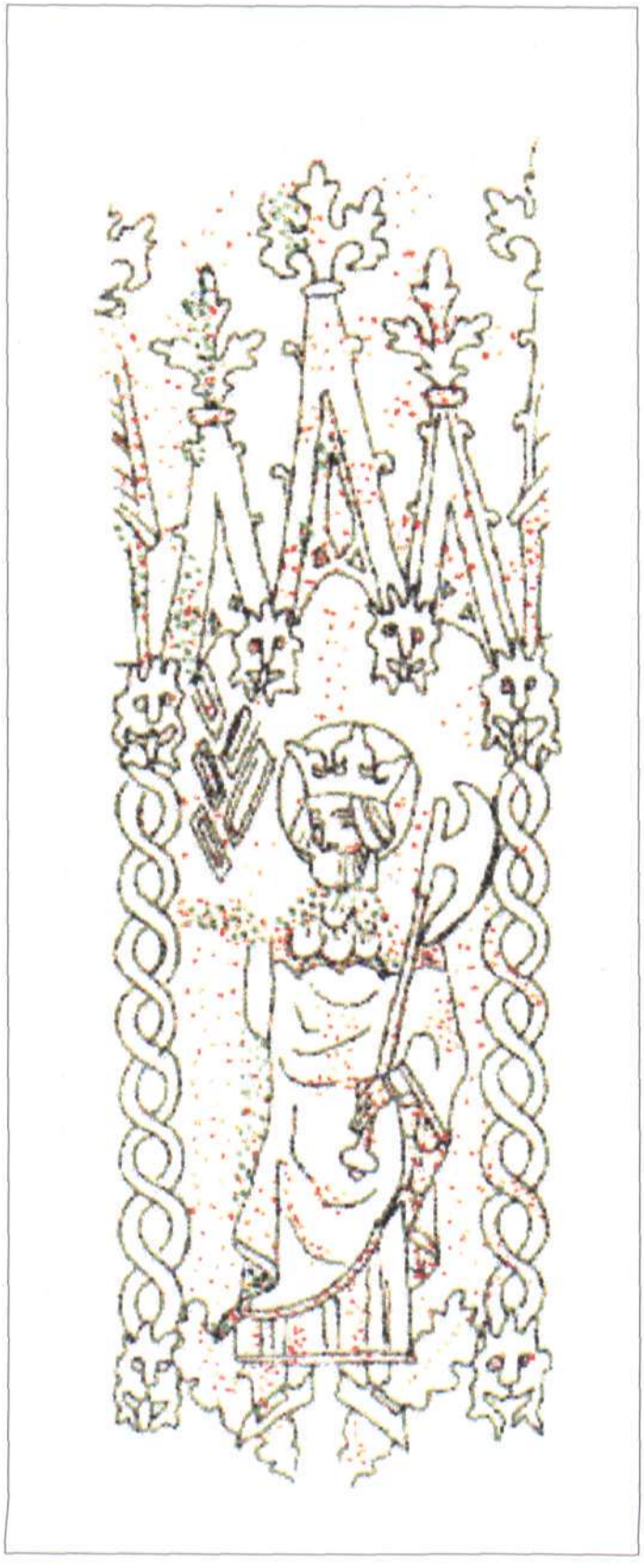
ESTUDIO GRÁFICO DE LA ICONOGRAFÍA Y DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA DE DAROCA


S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10
M1 M2 M3 M4 M5 M6
6 5 4 C 3 2 1
A1 A2 A3 A4 A5 A6
7 8 B 9 10
A7 A8 A9 A10
12 A 11

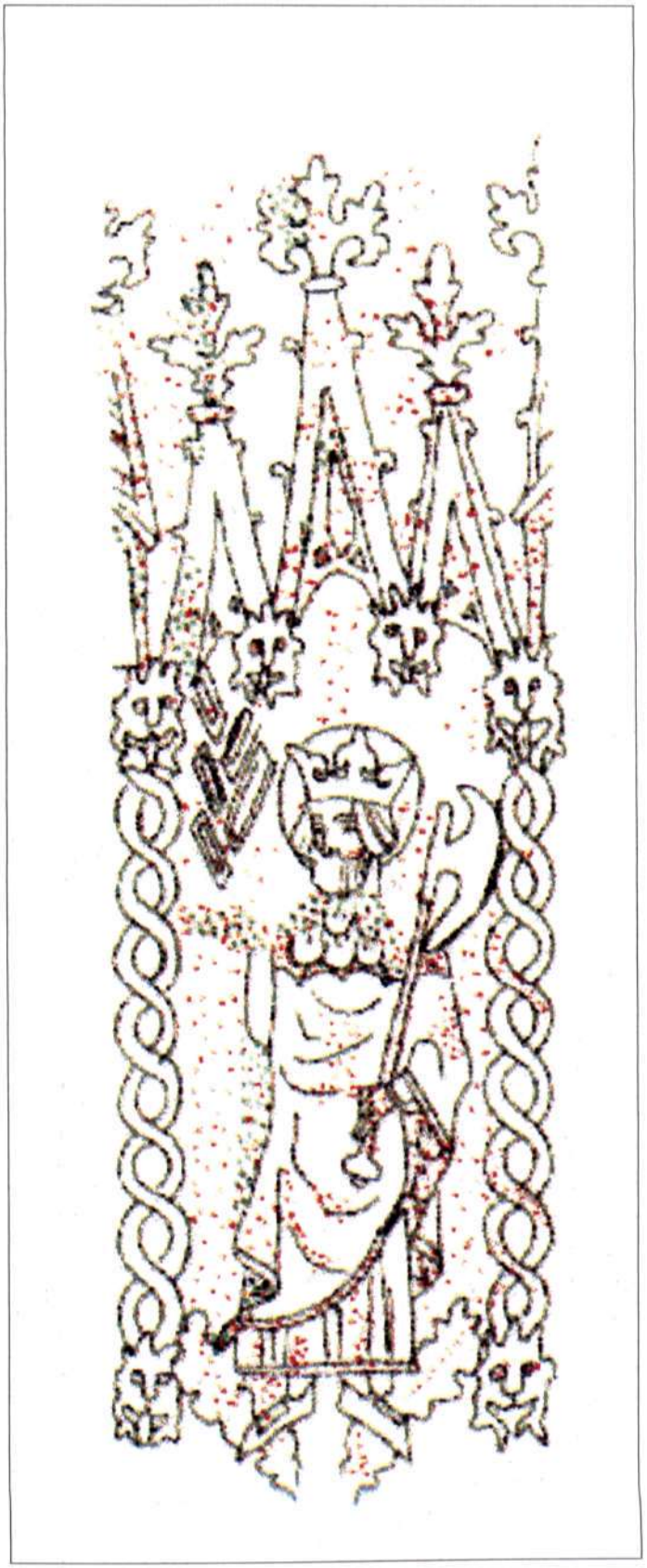
S1



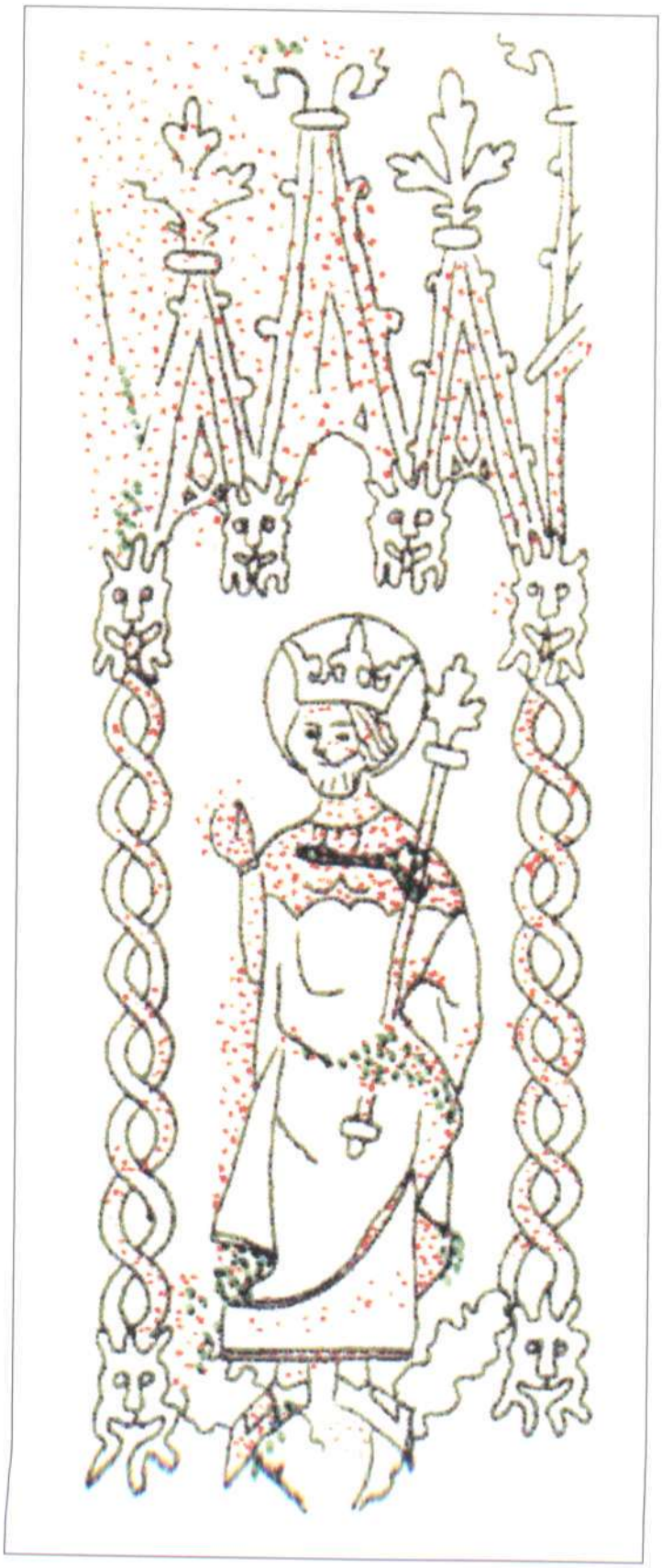
S2



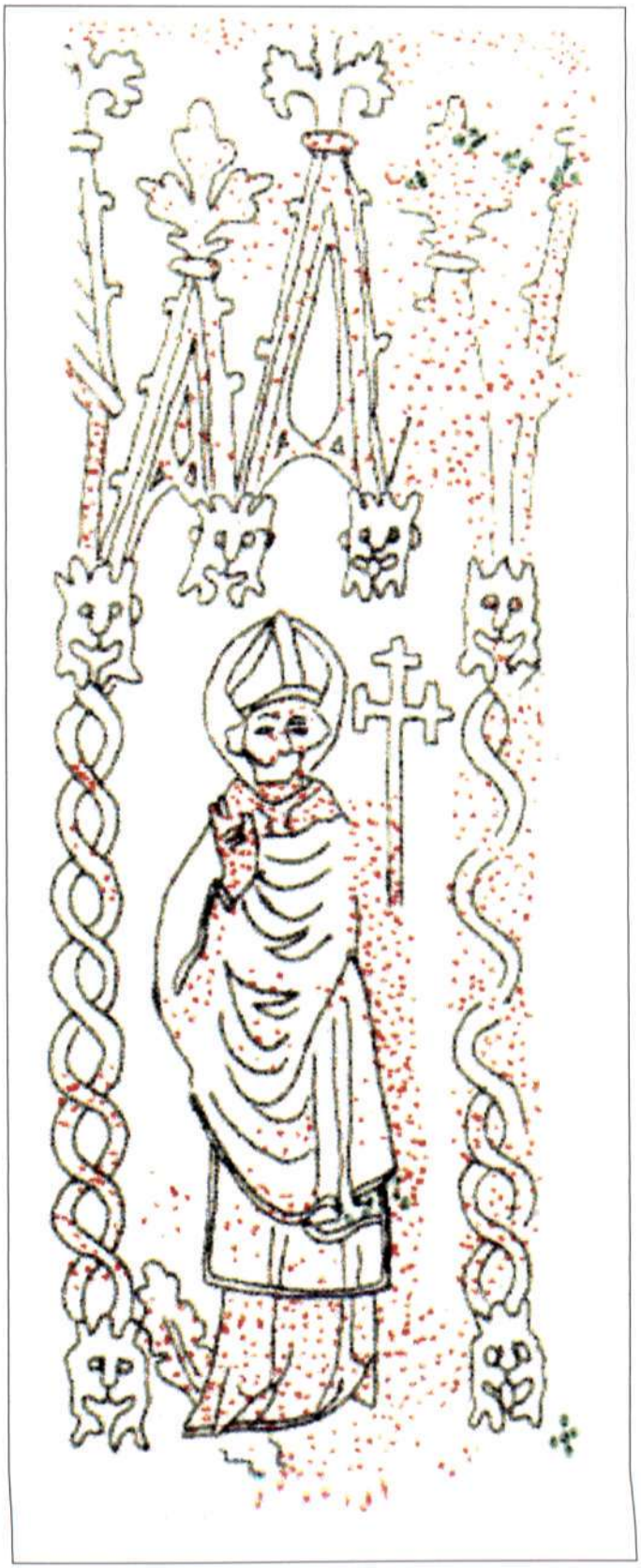
S3



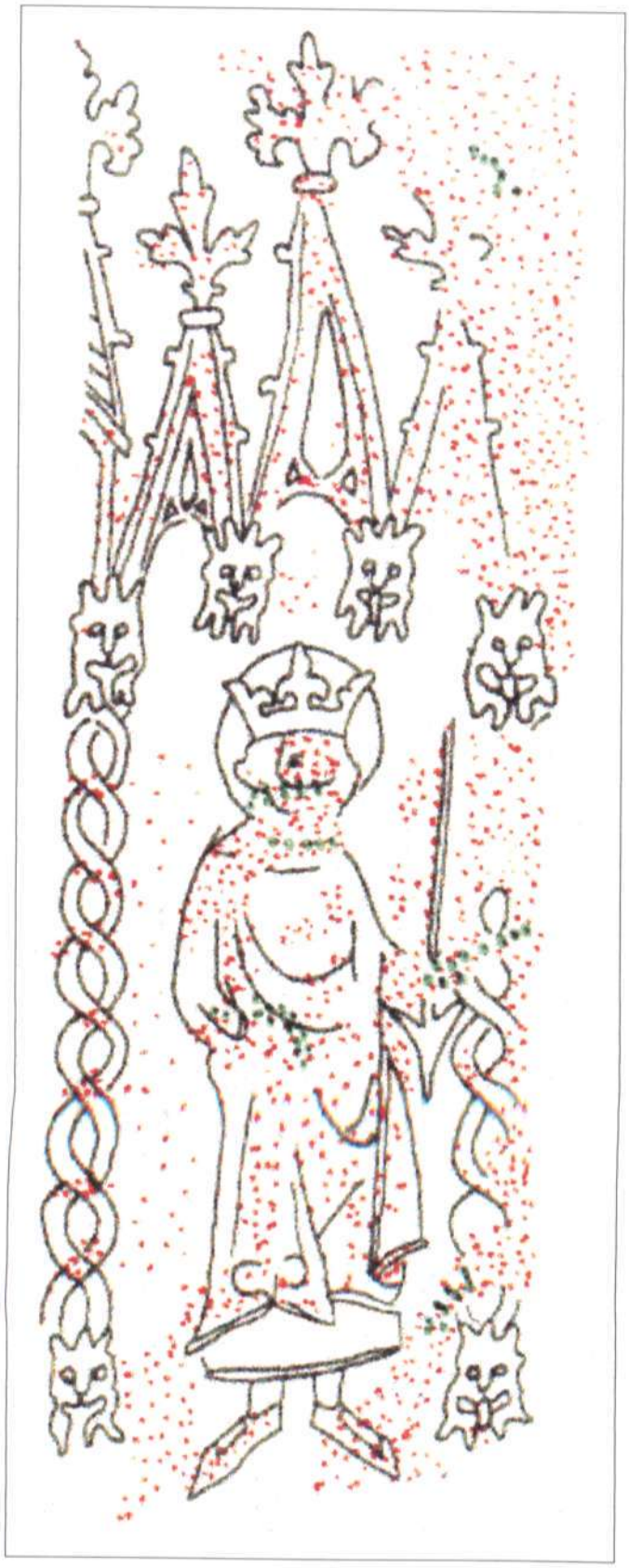
S4



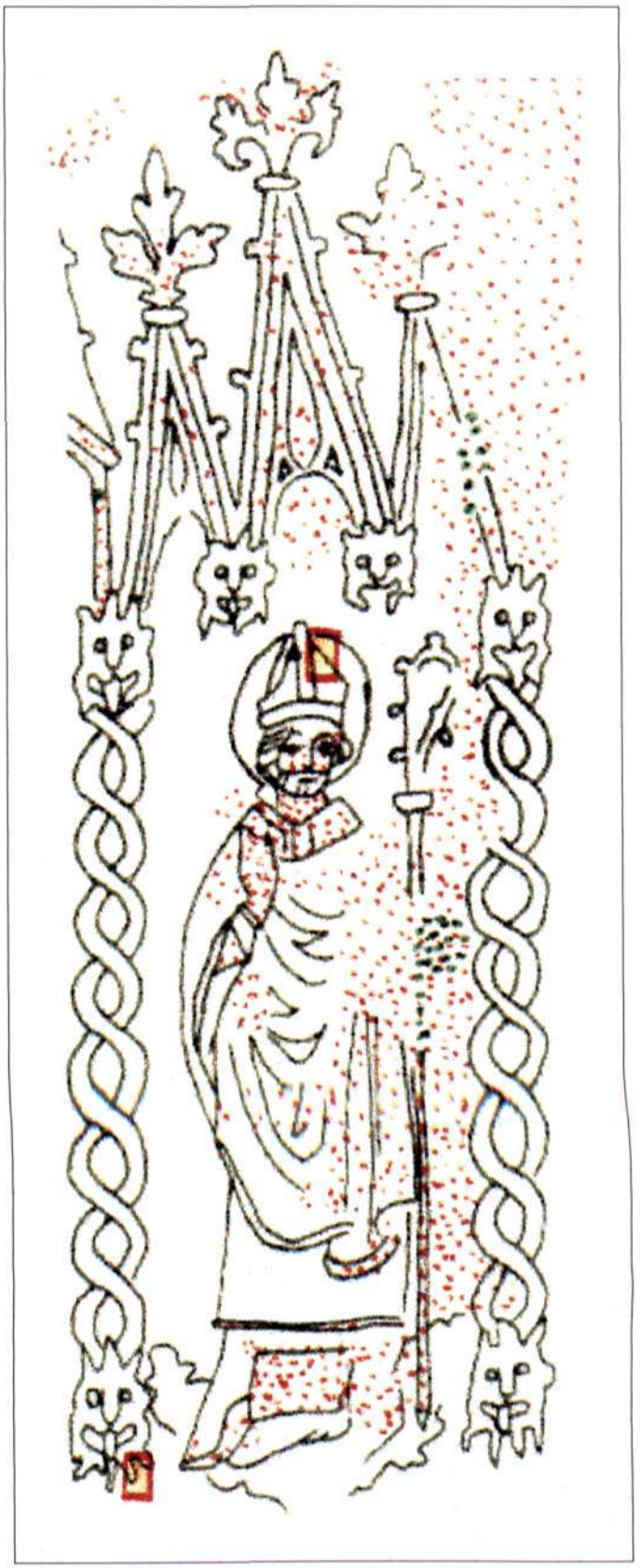
S5



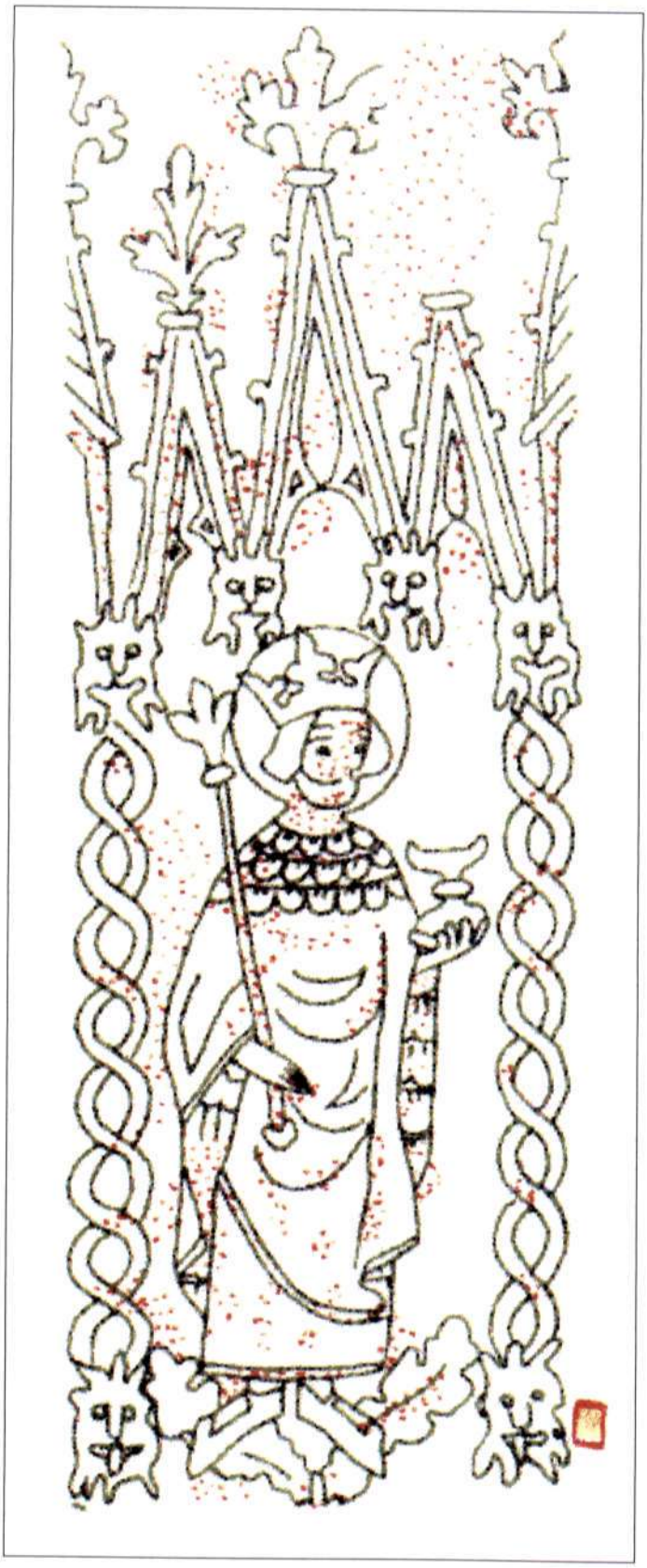
S6



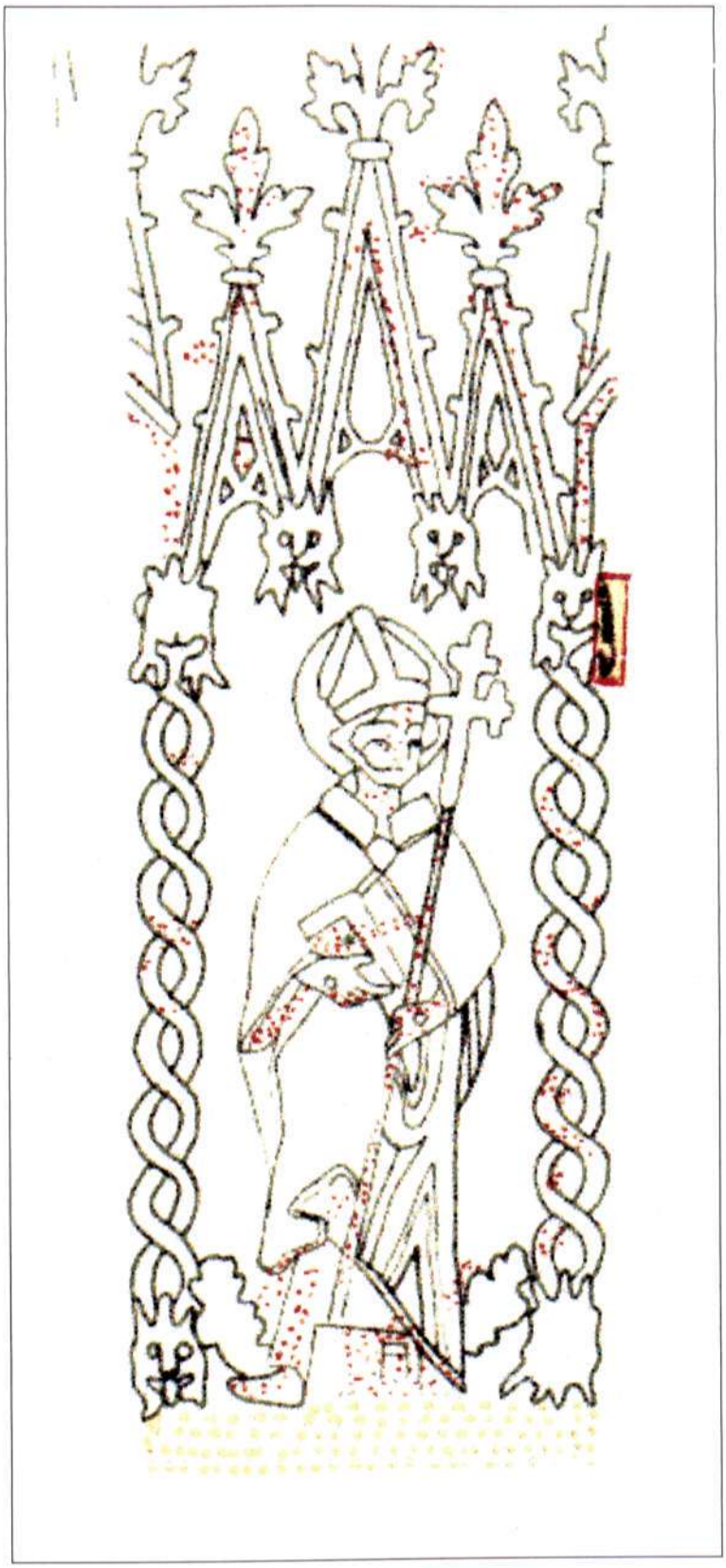
S7



S8



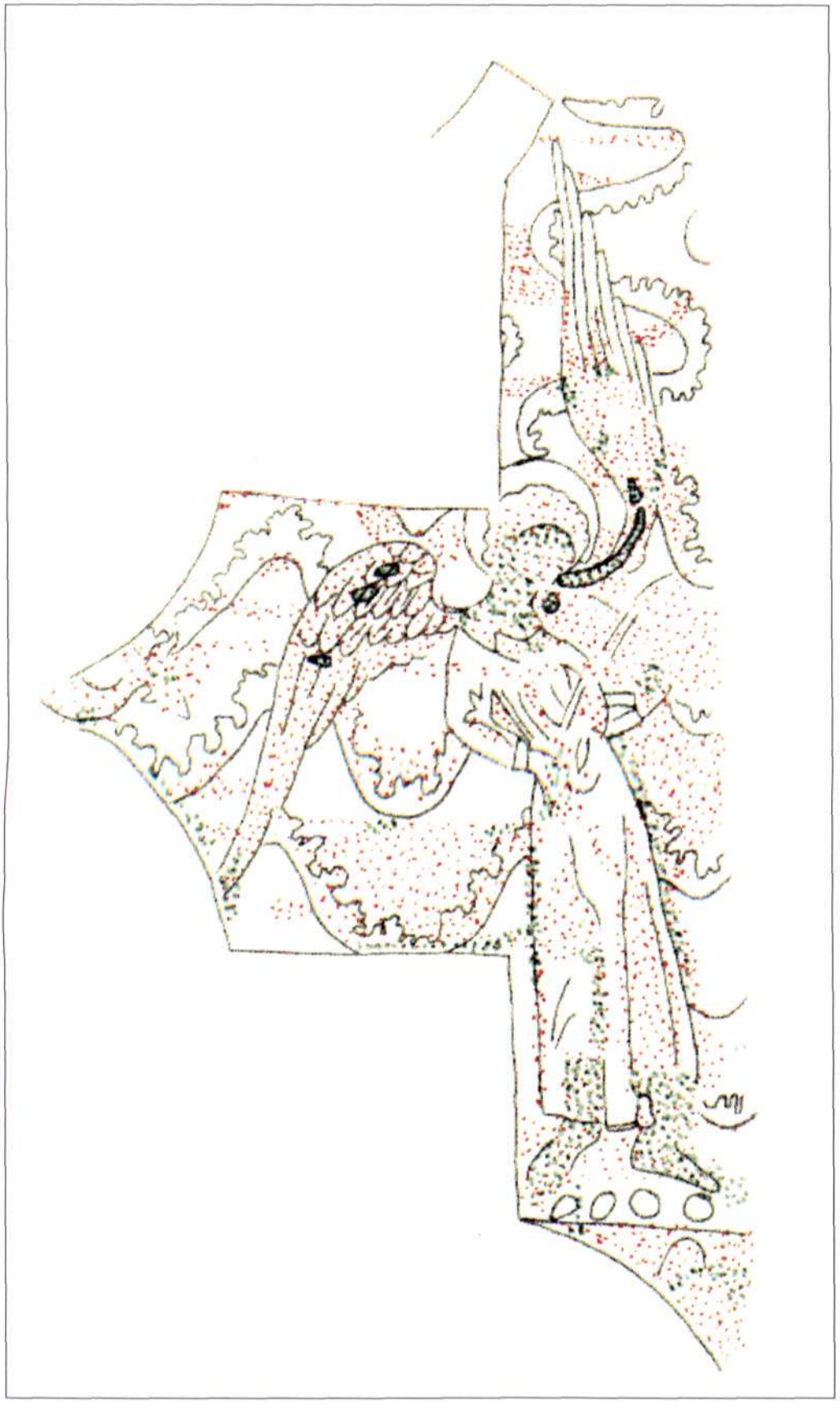
S9



S10

M1

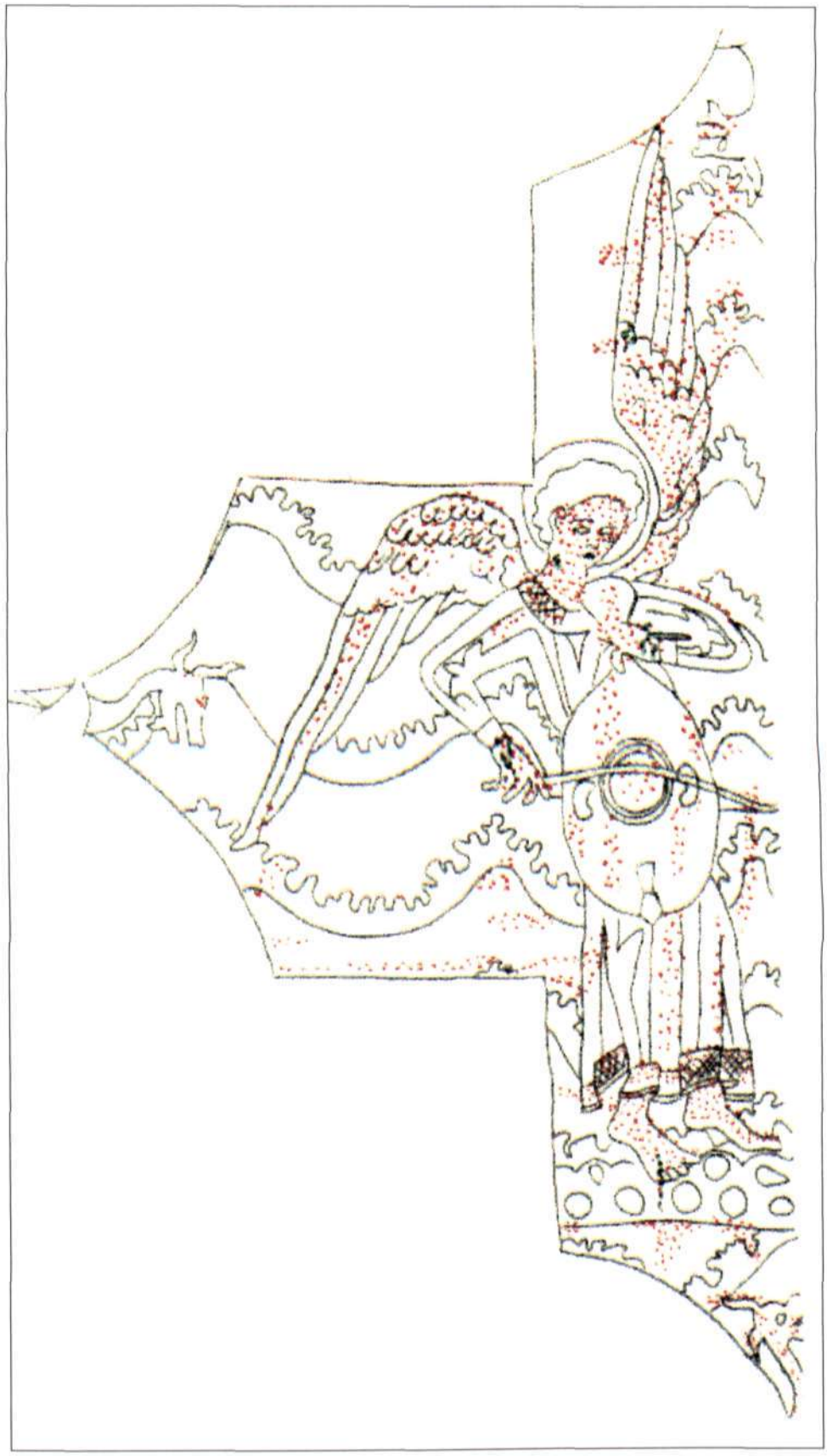
M2



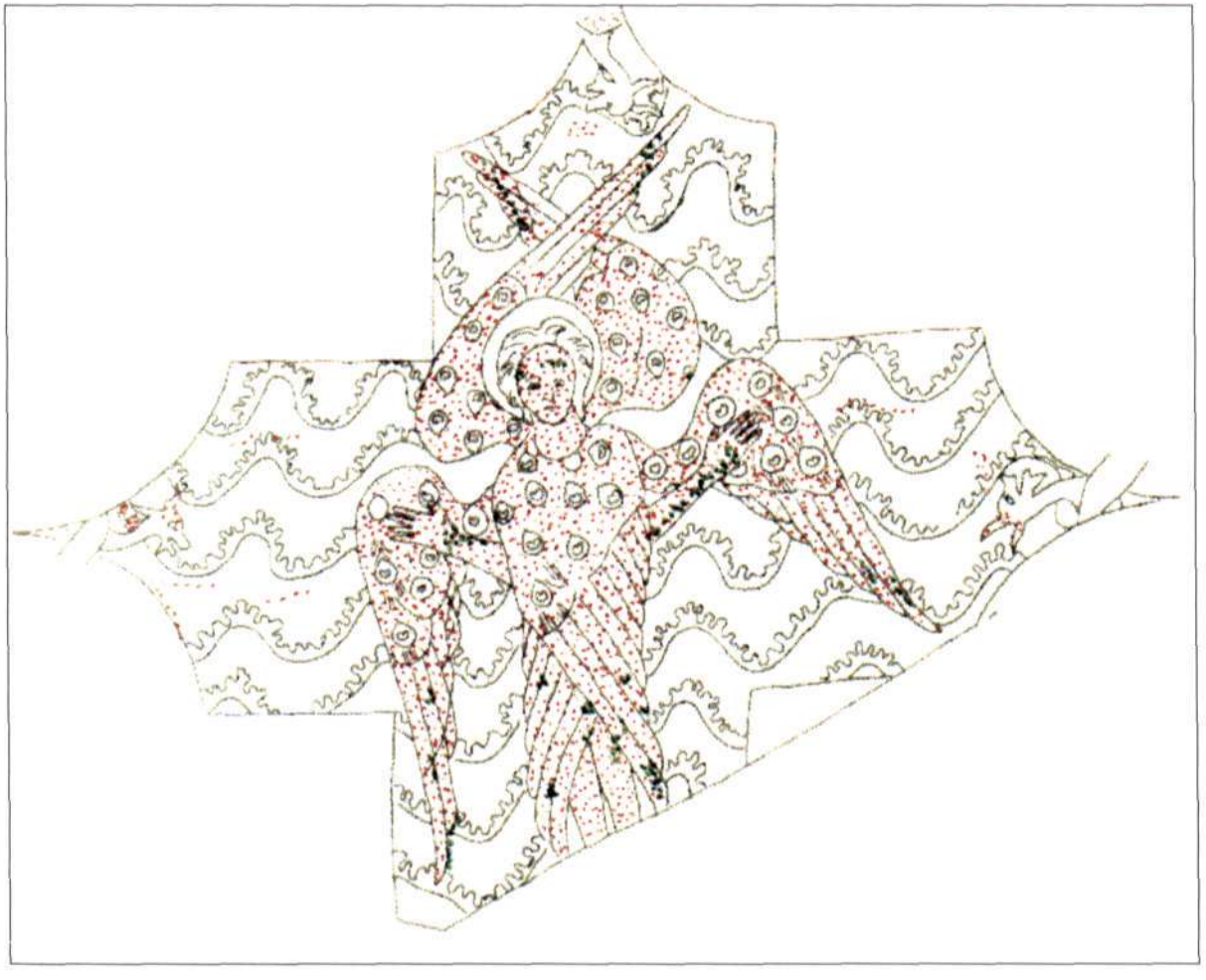
M3

M4

M5

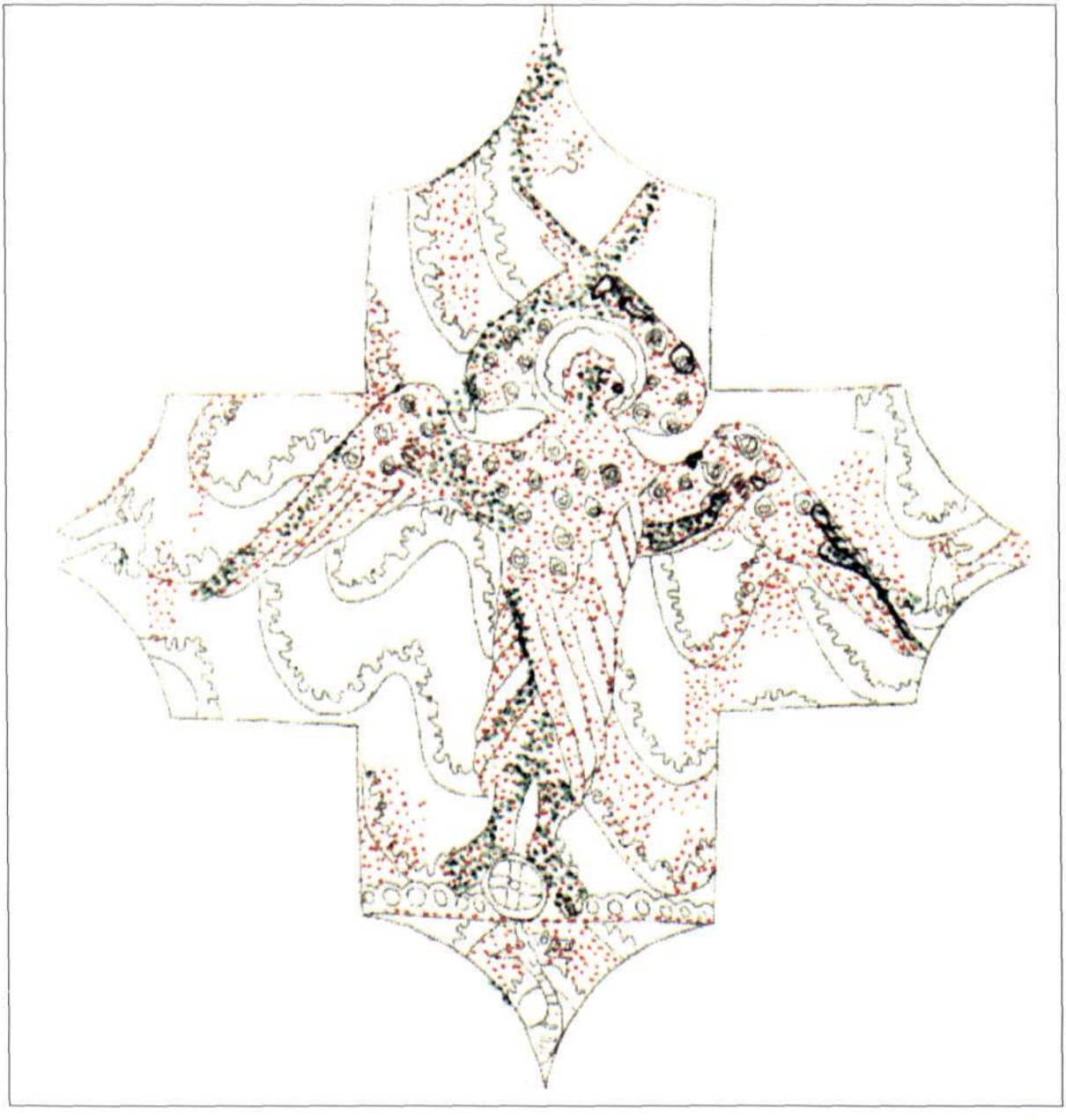


M6

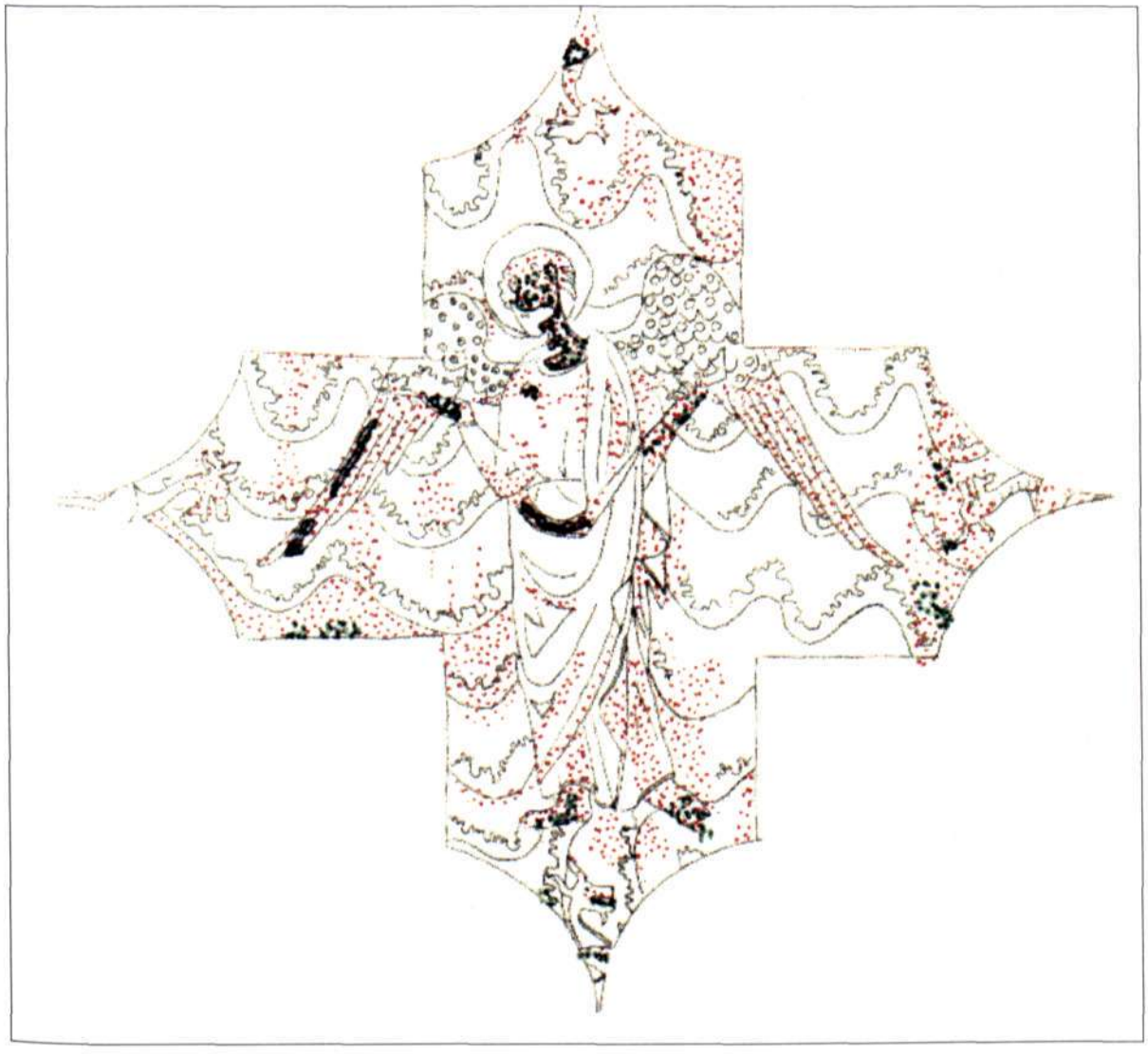


A1

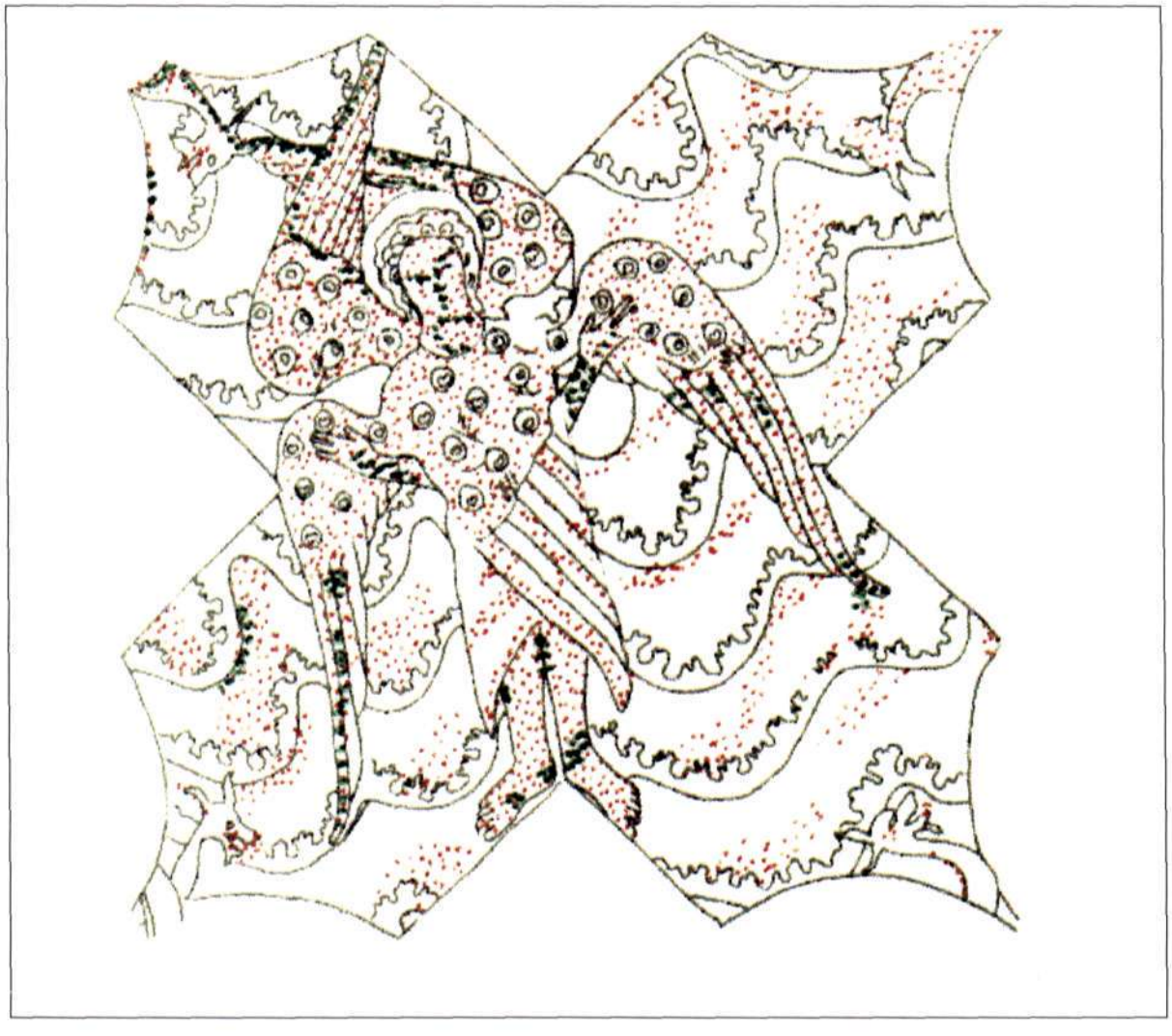
A2



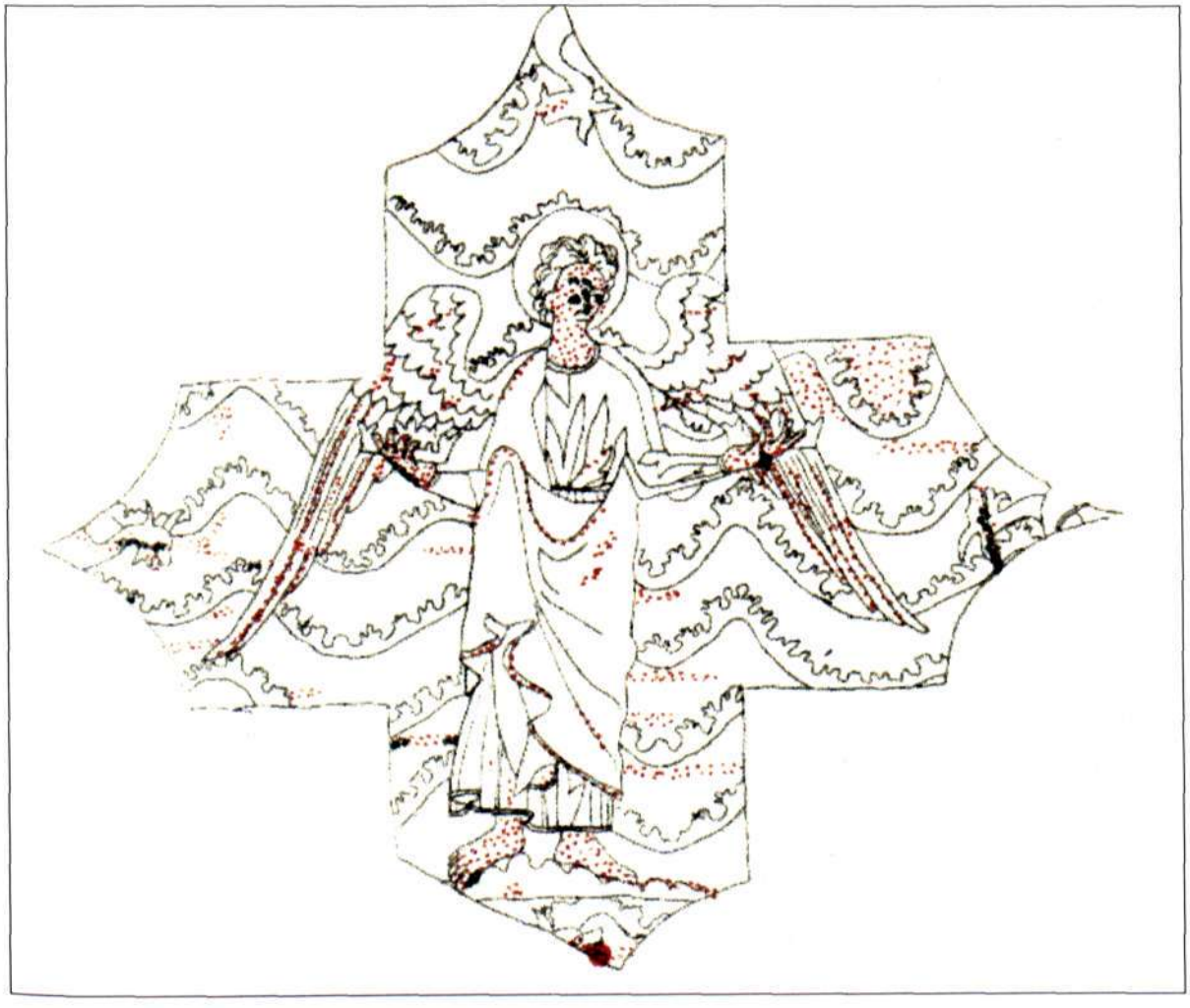
A3



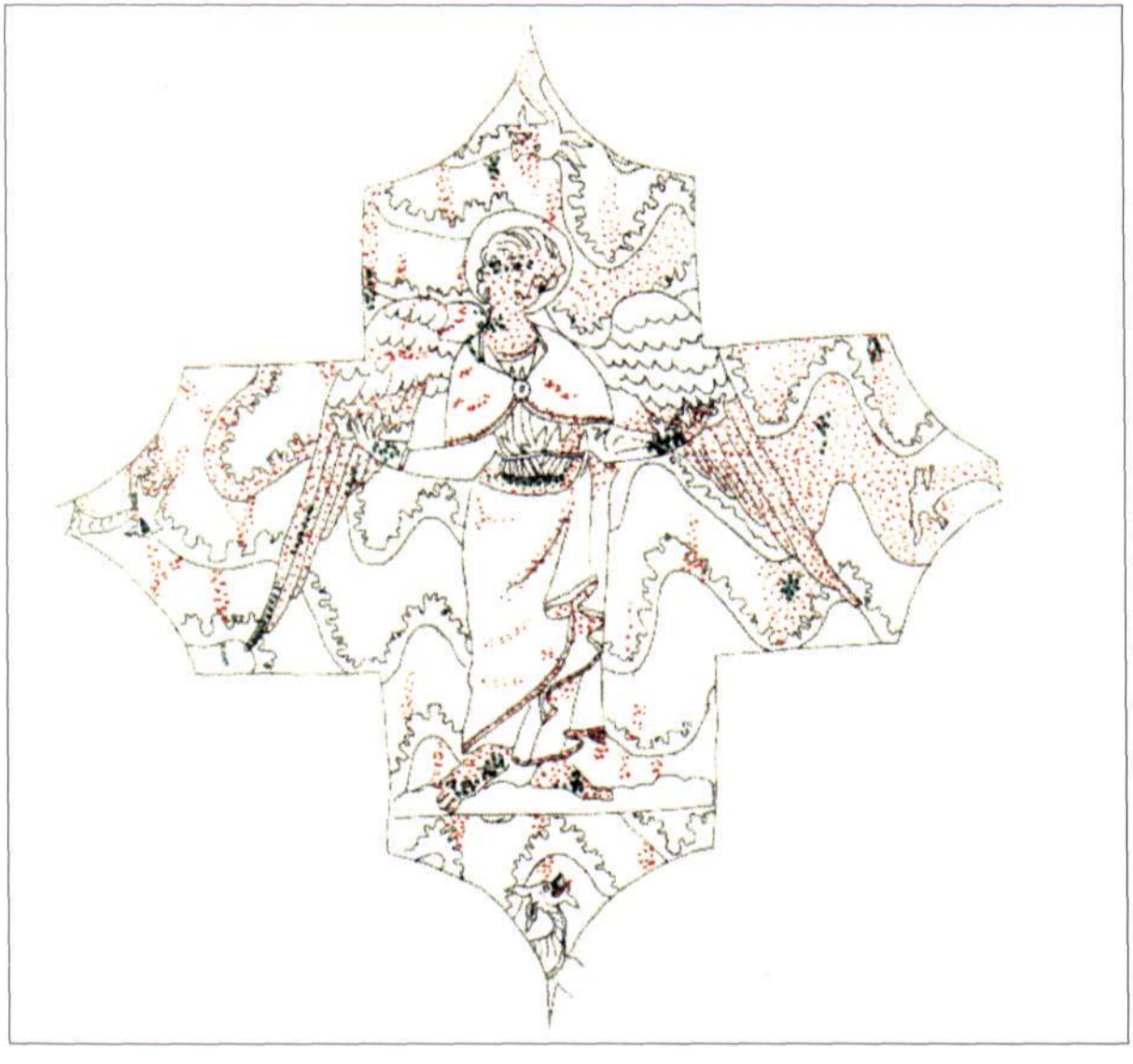
A4



A5

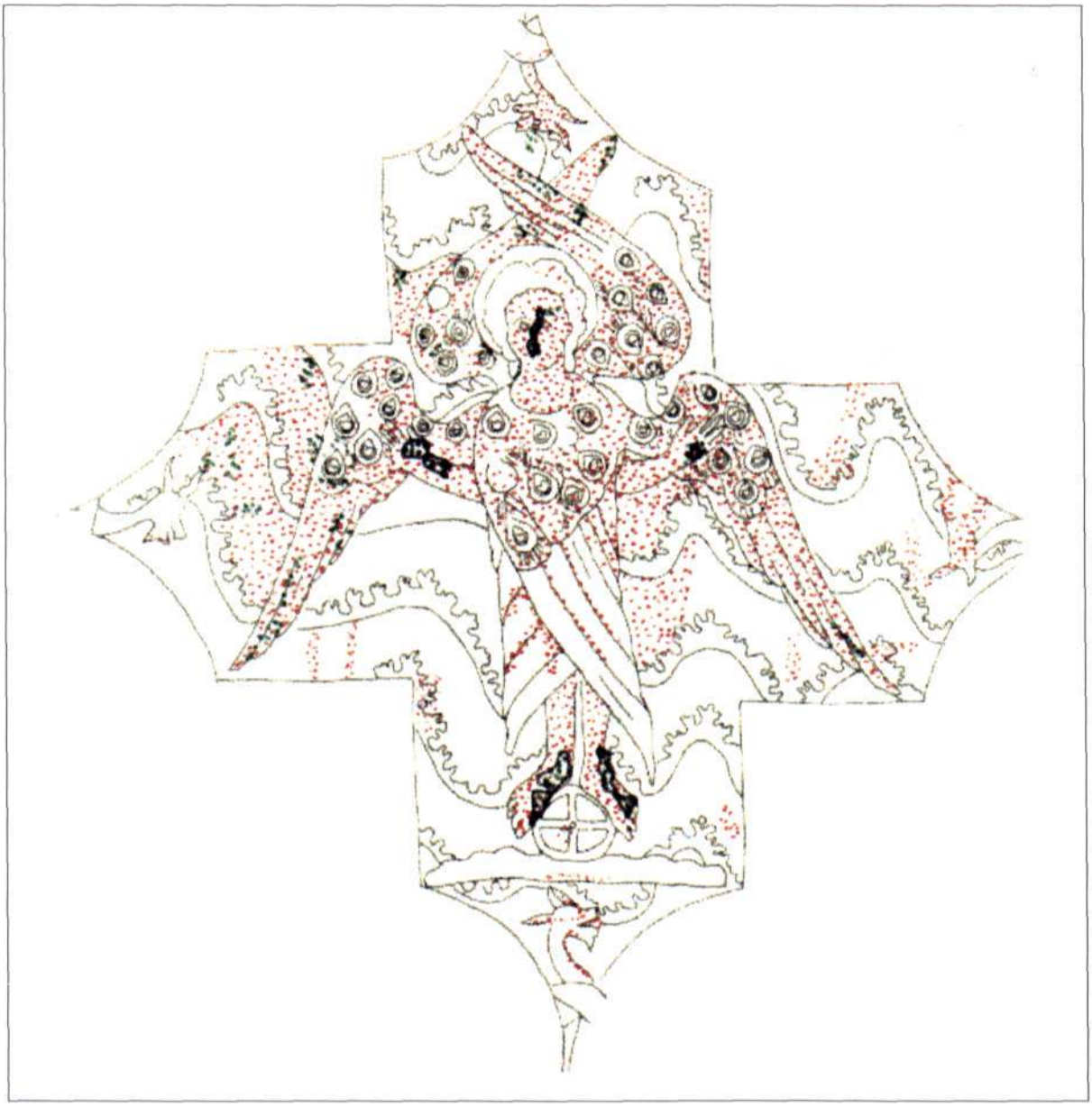


A6

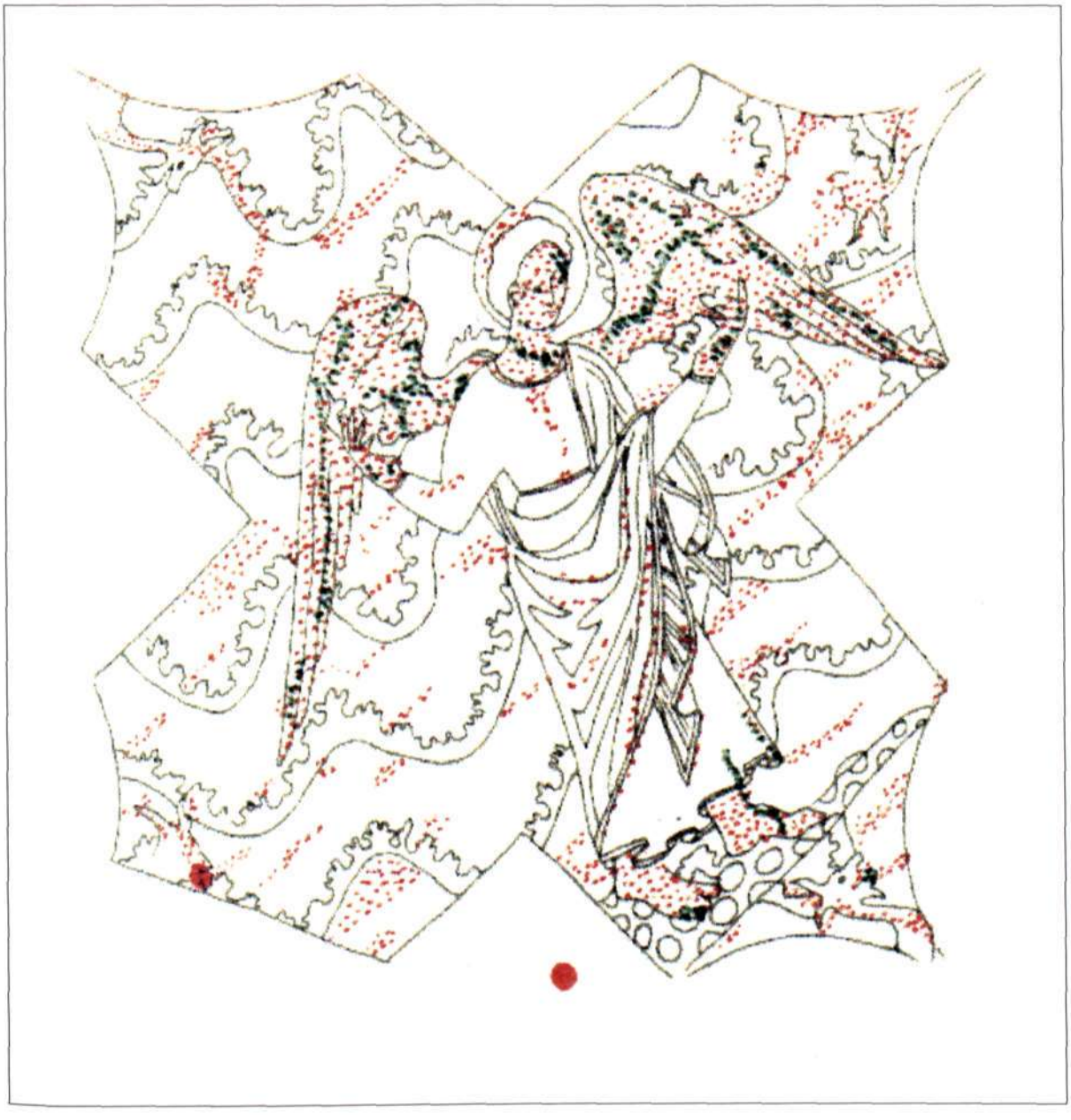


A7

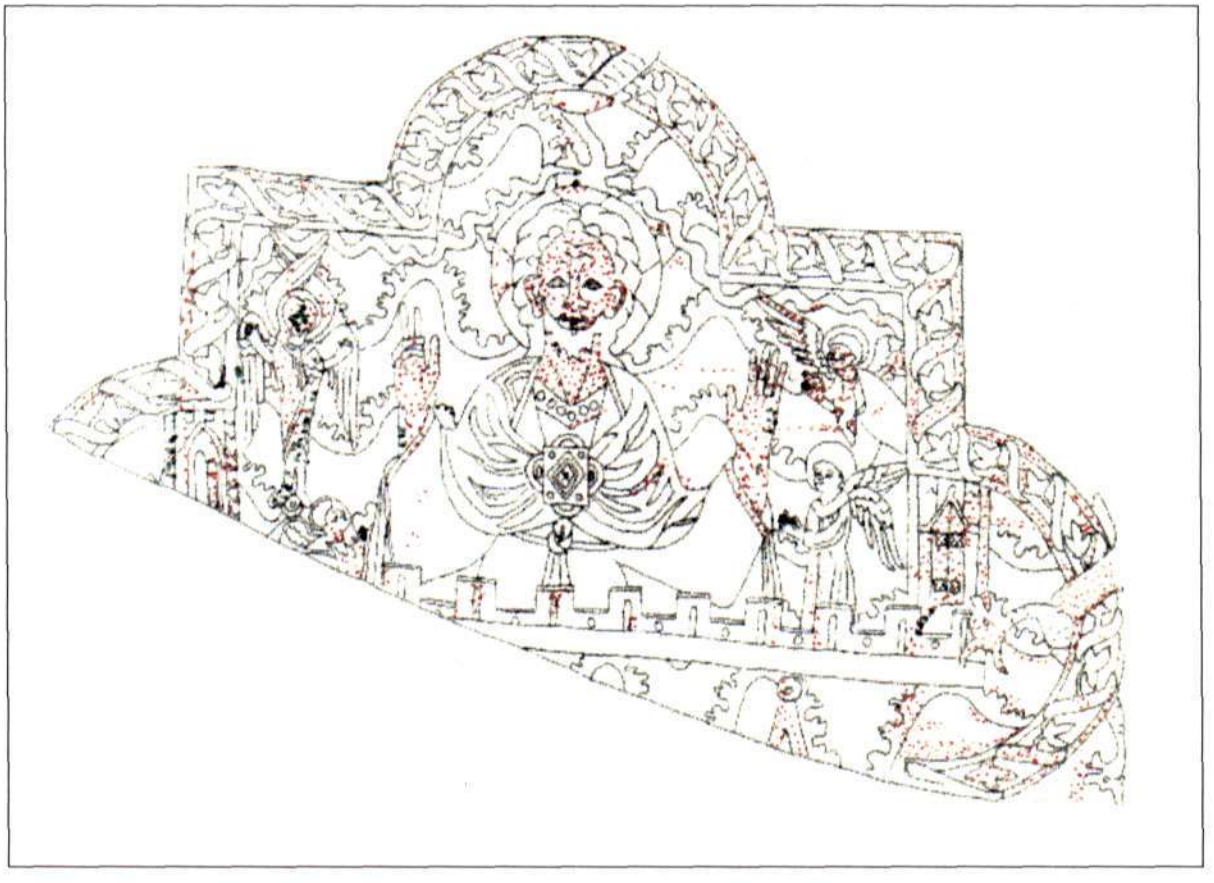
A8



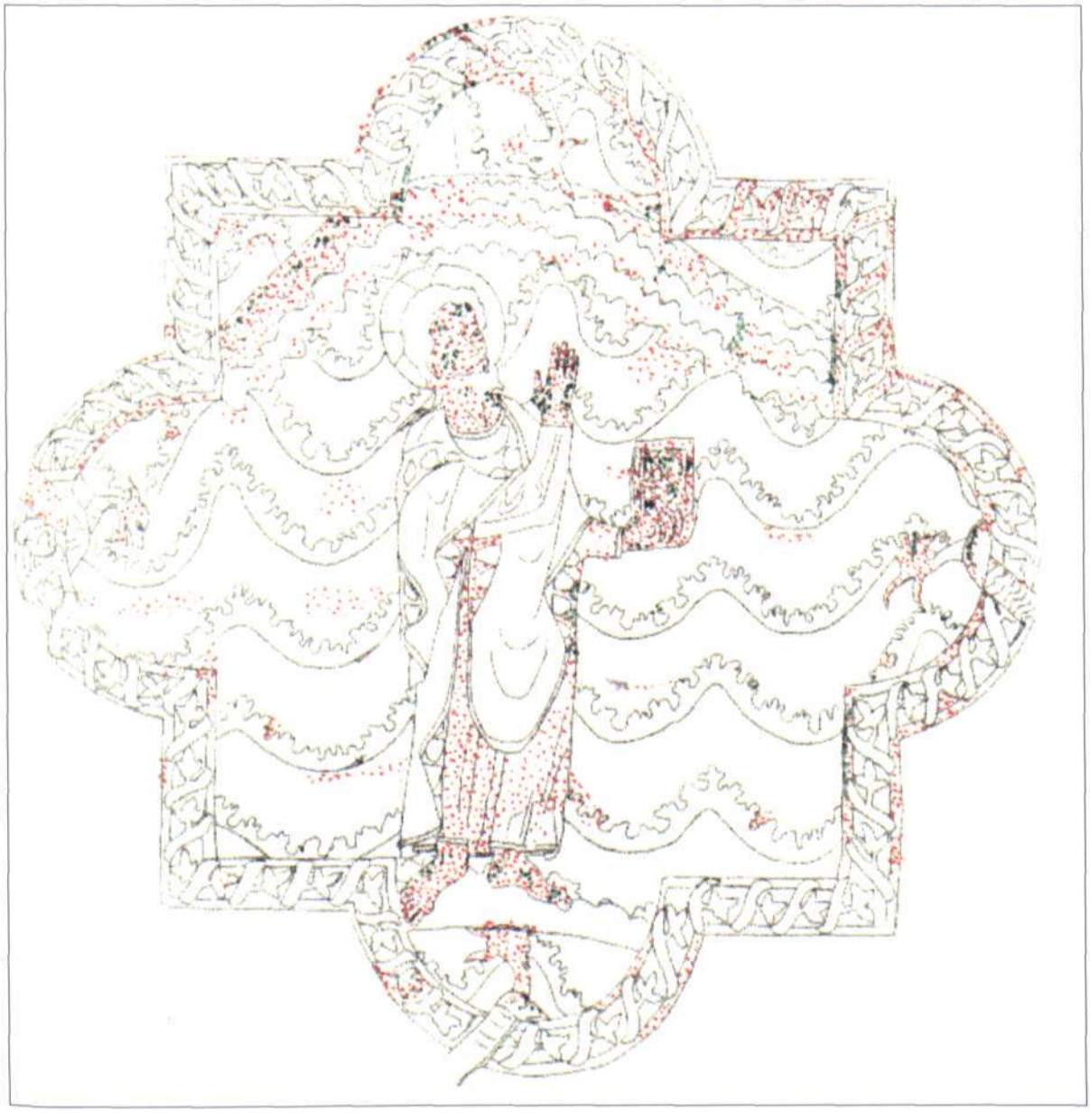
A9



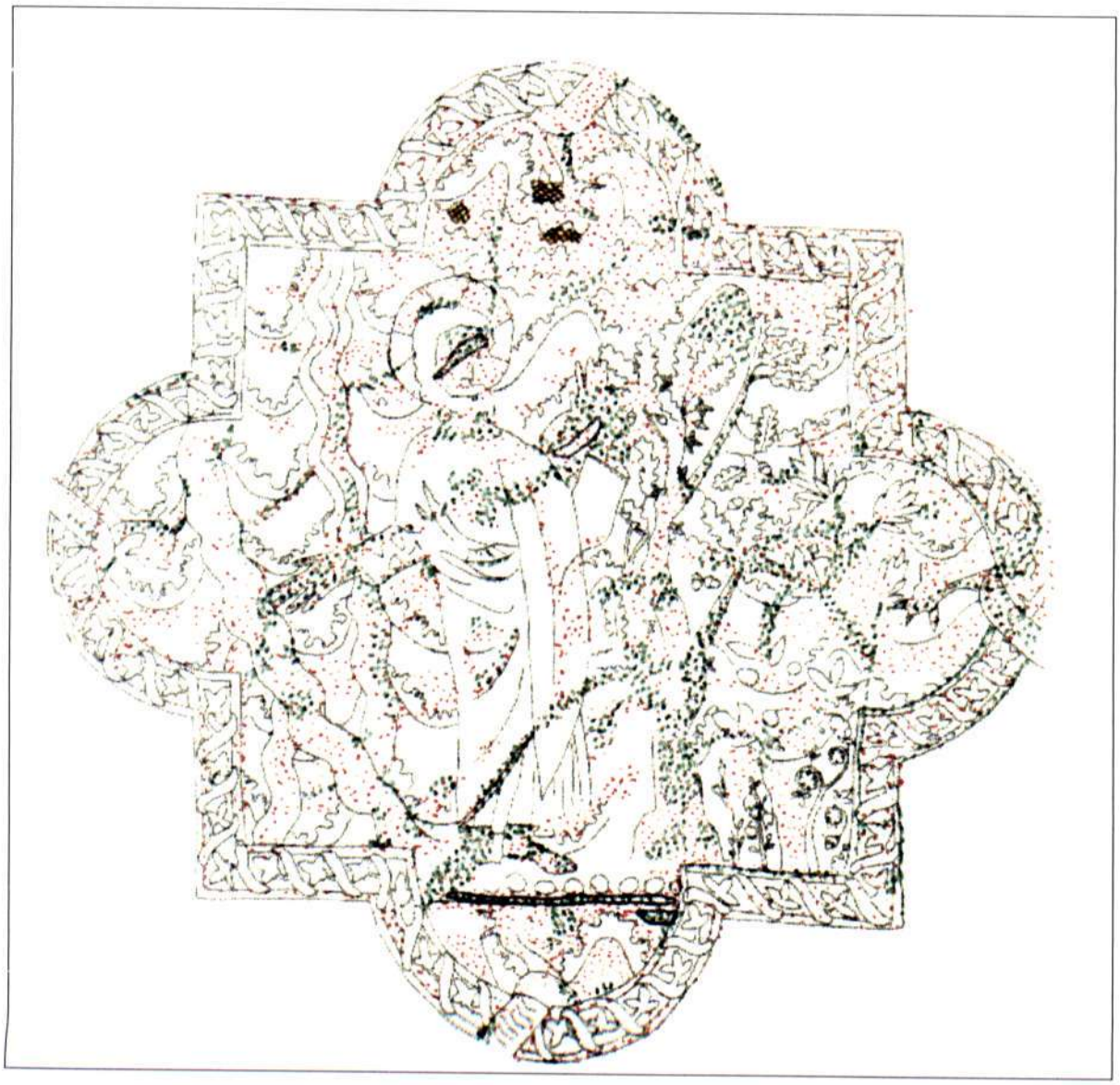
A10



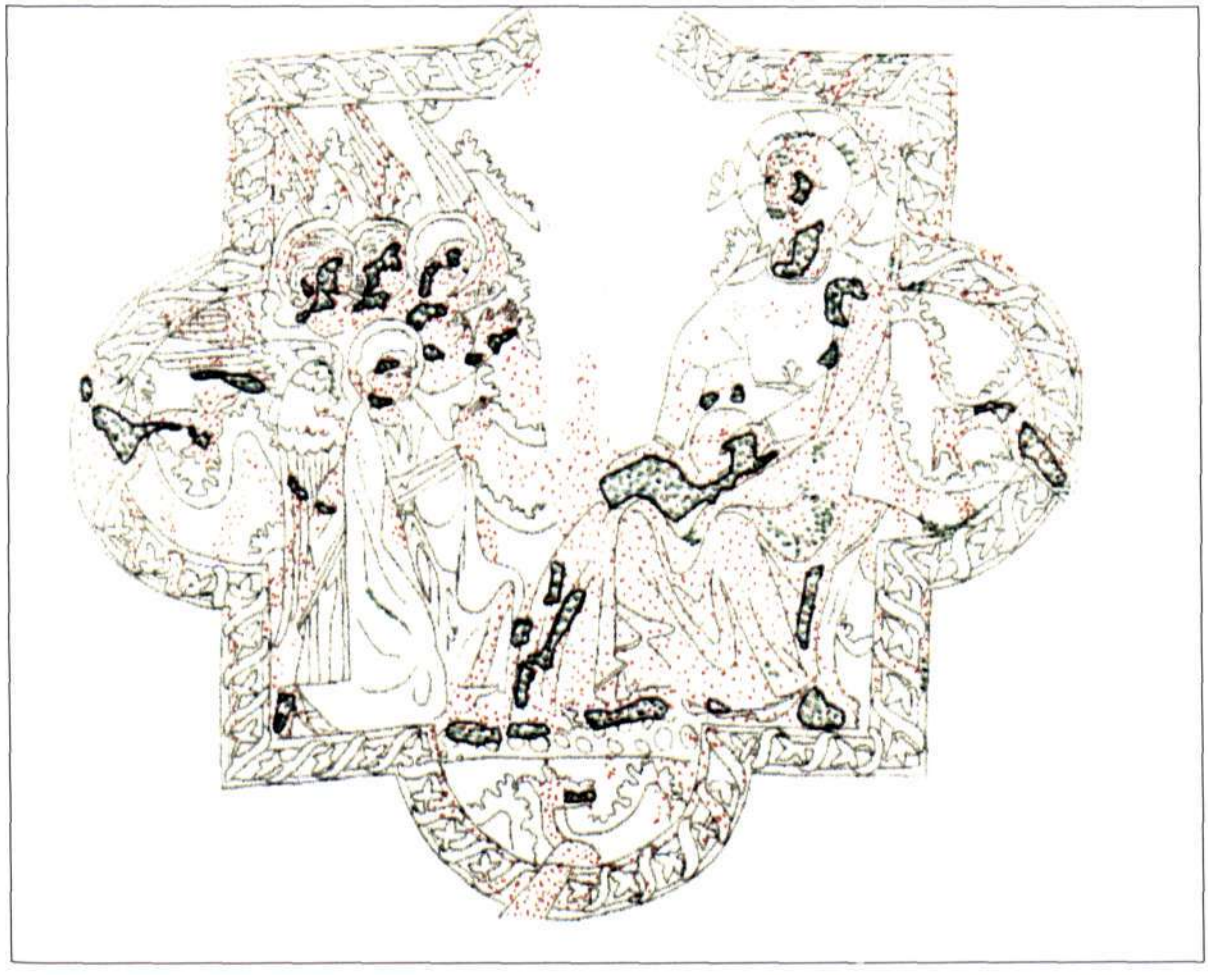
1



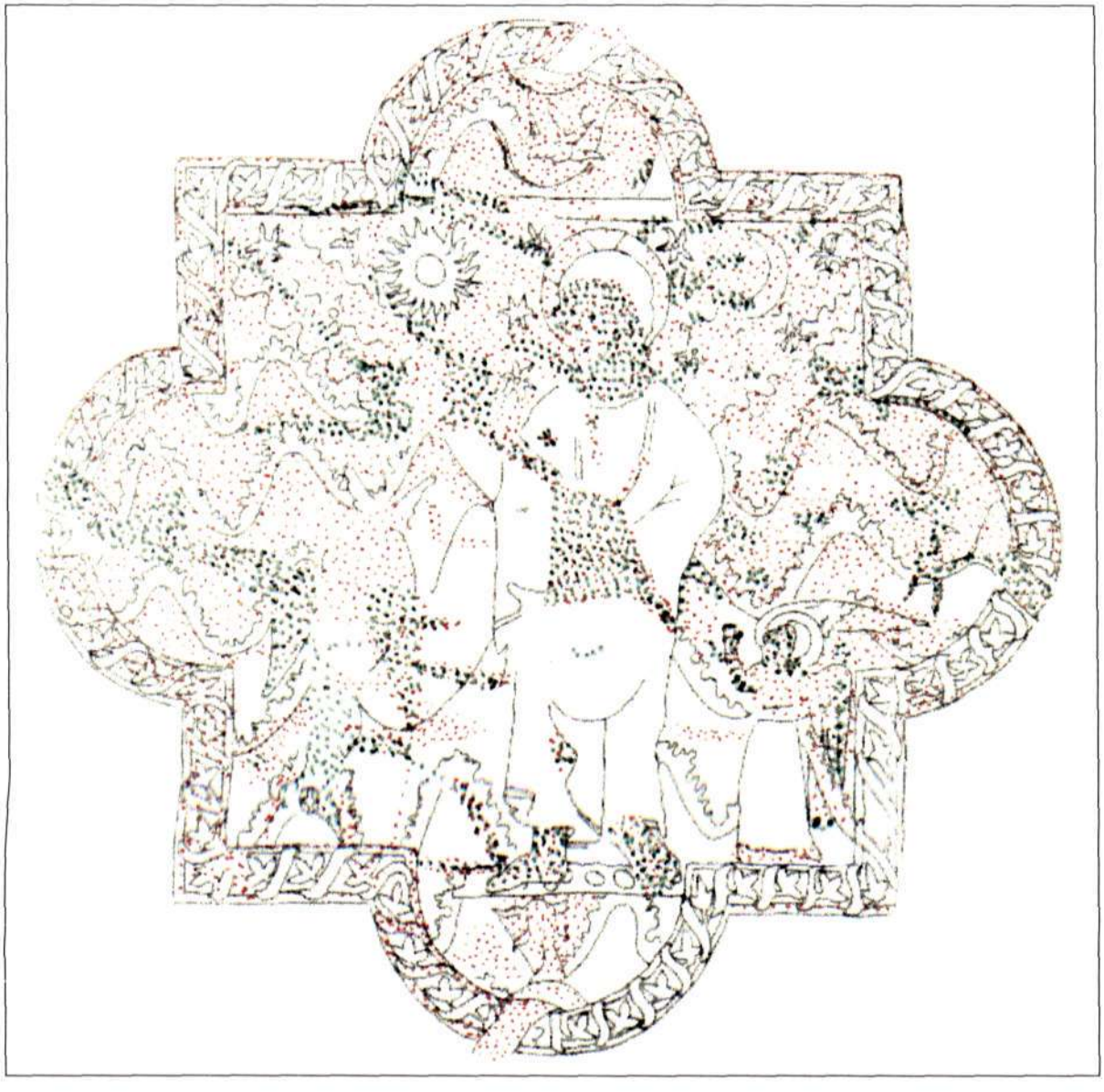
2



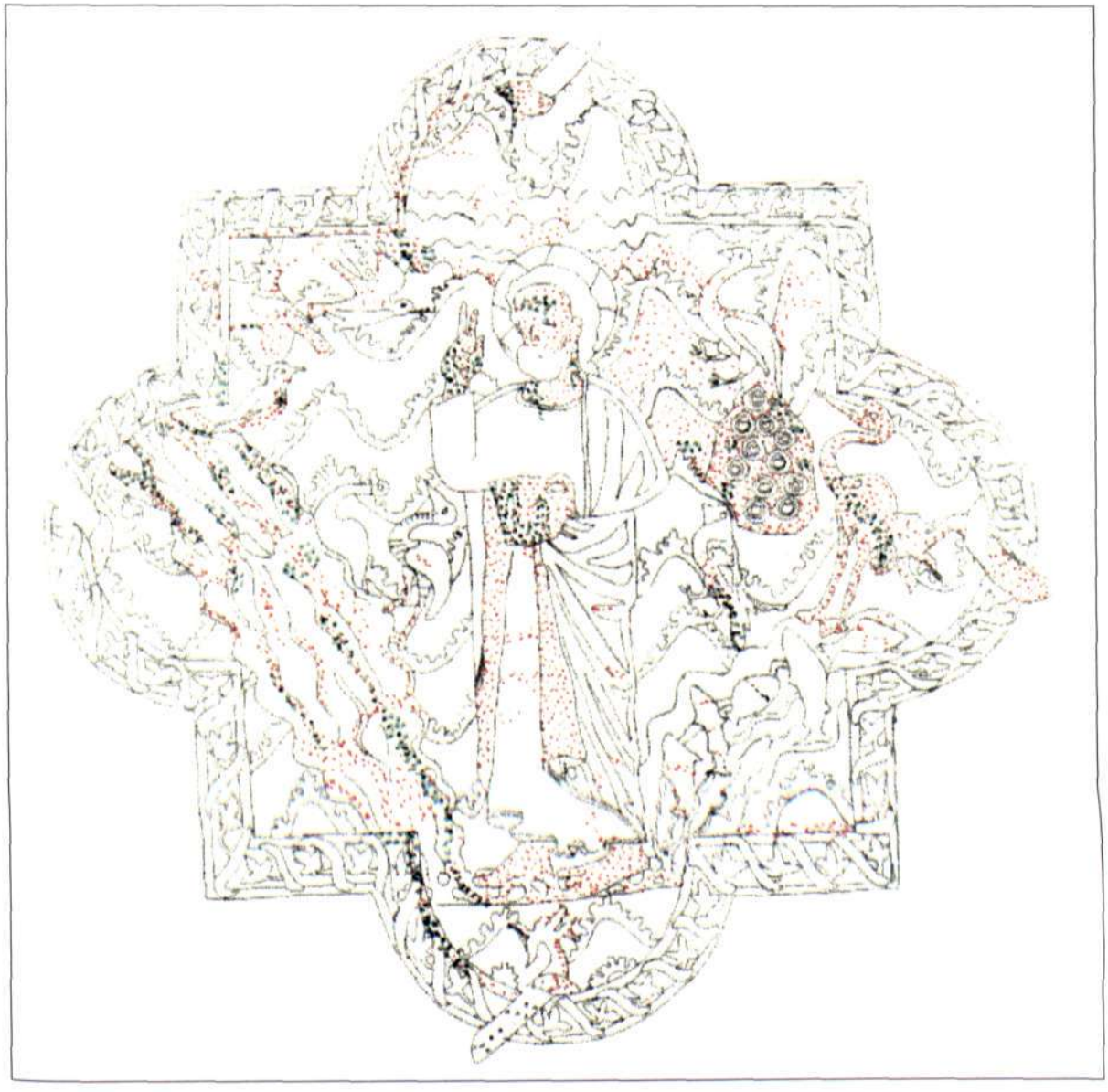
3



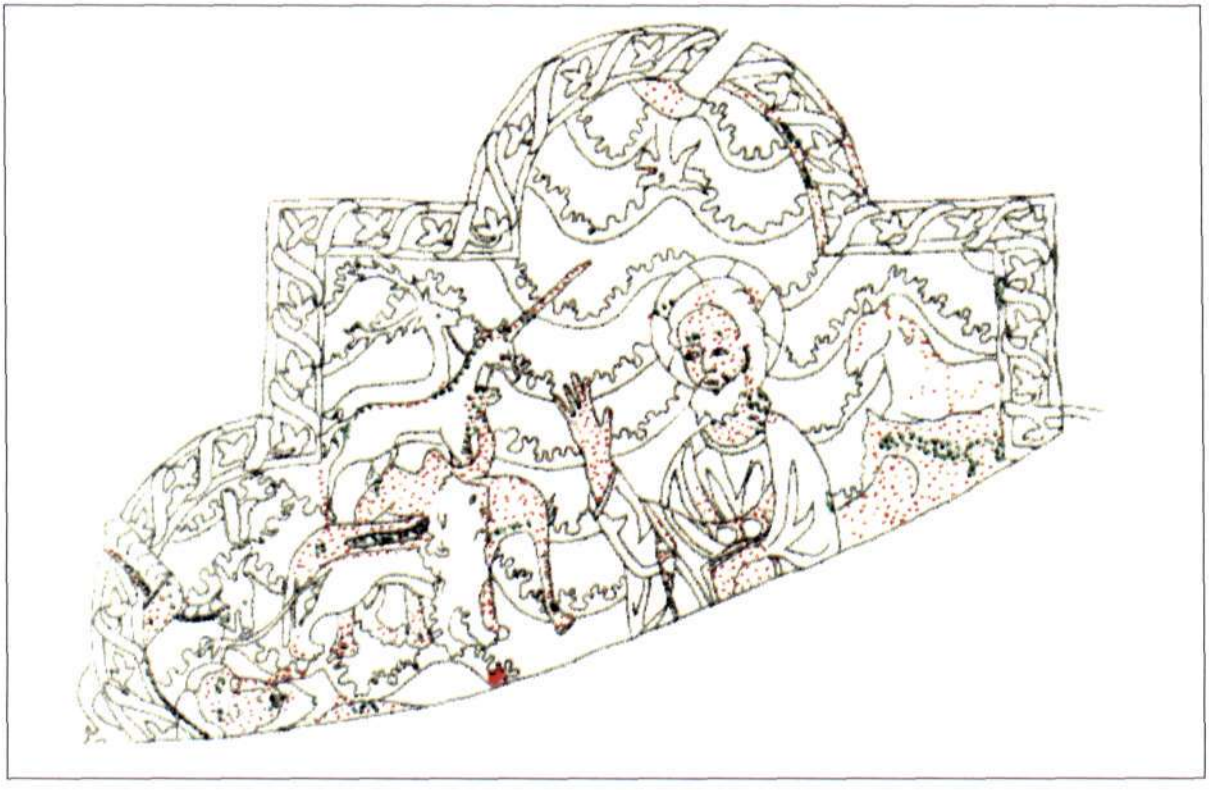
C



4

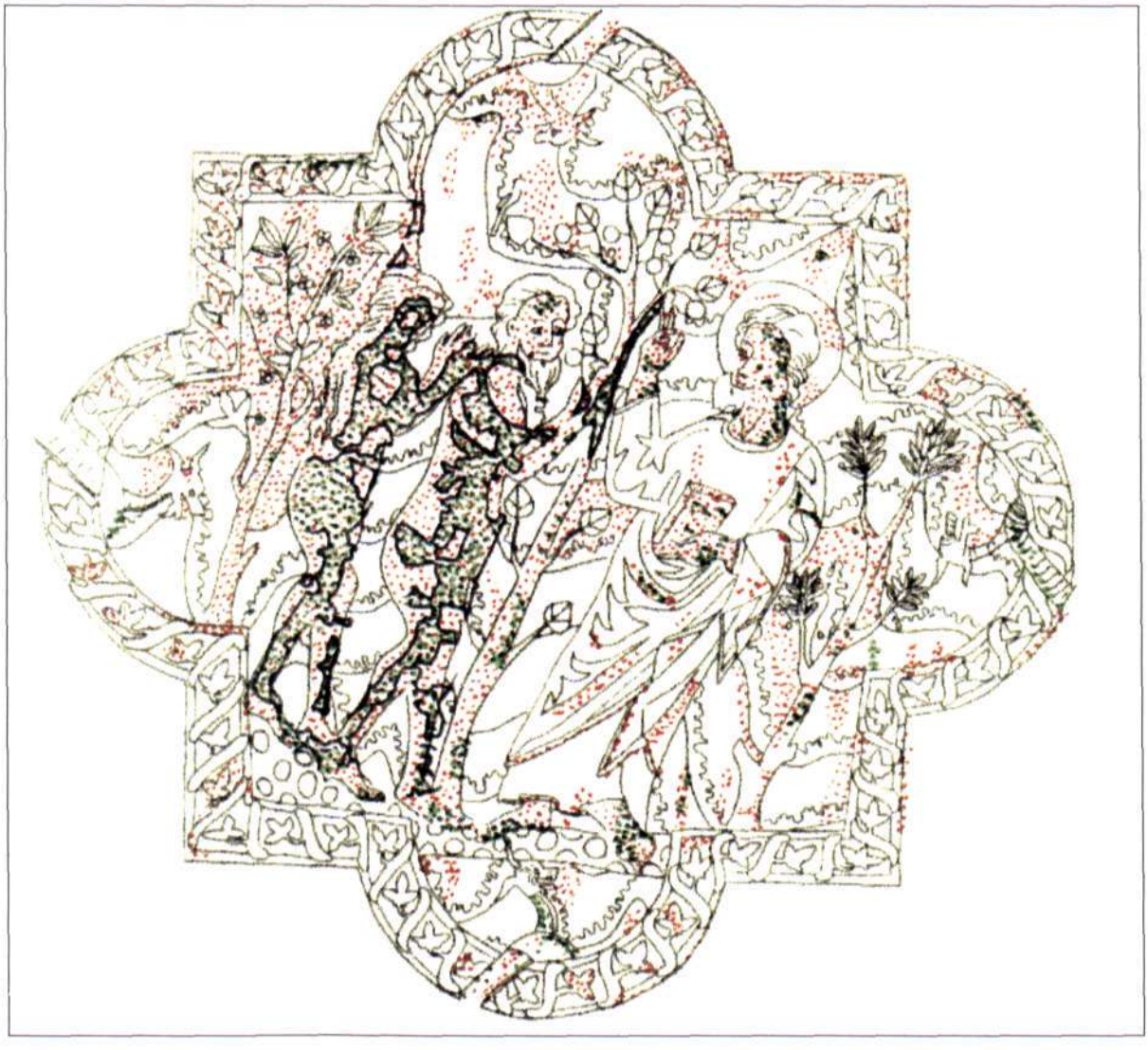


5

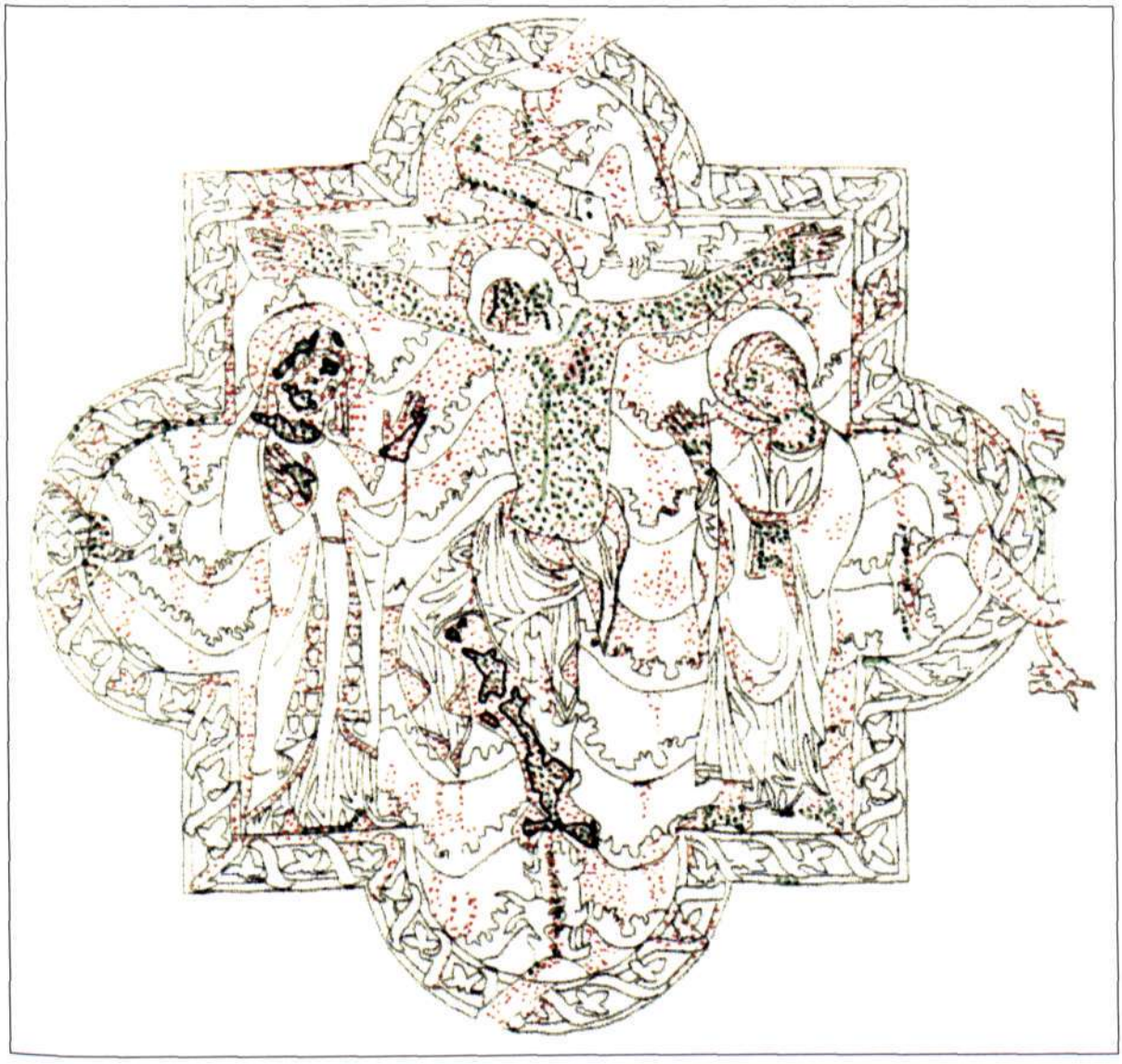


6

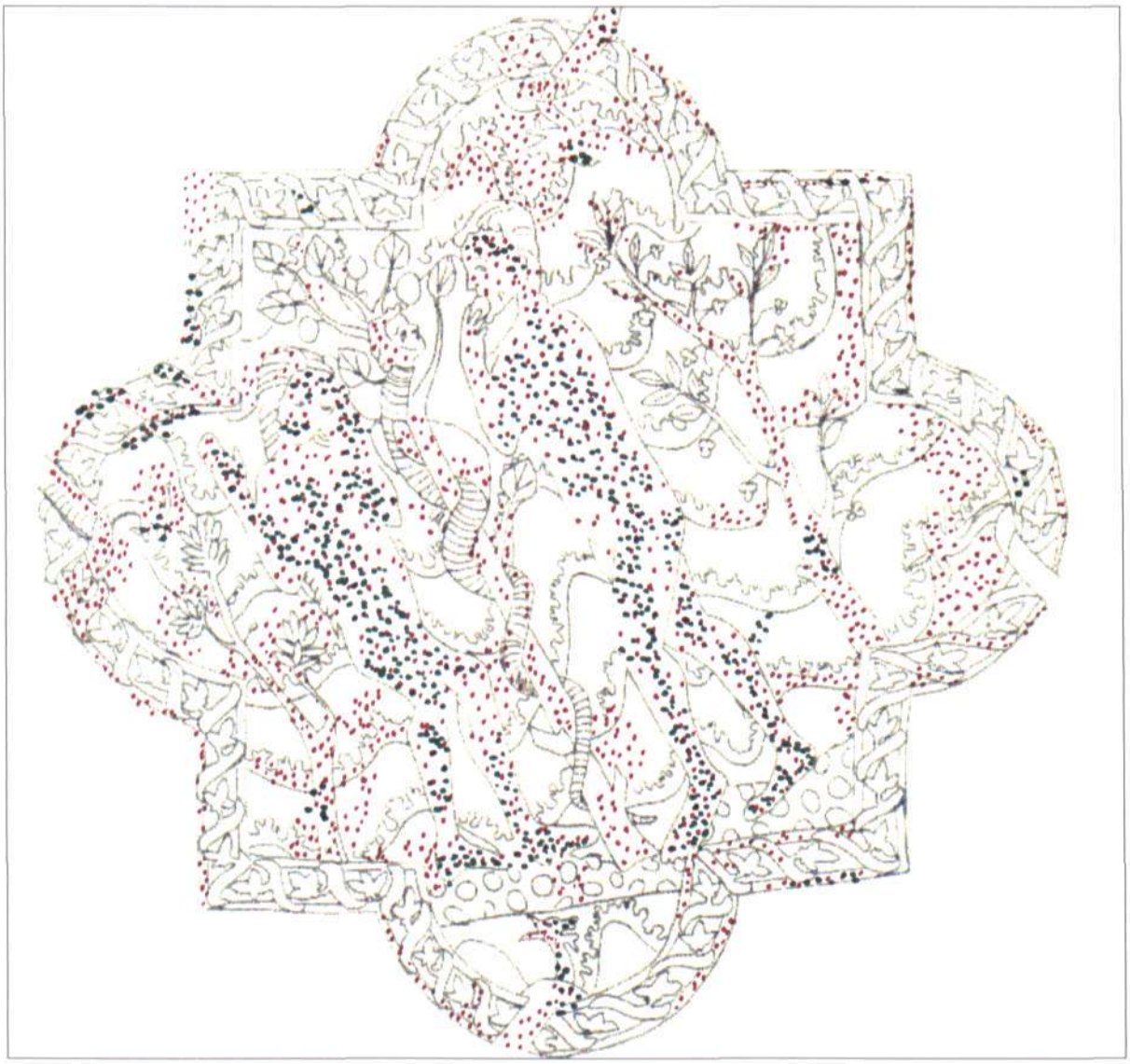
7



8

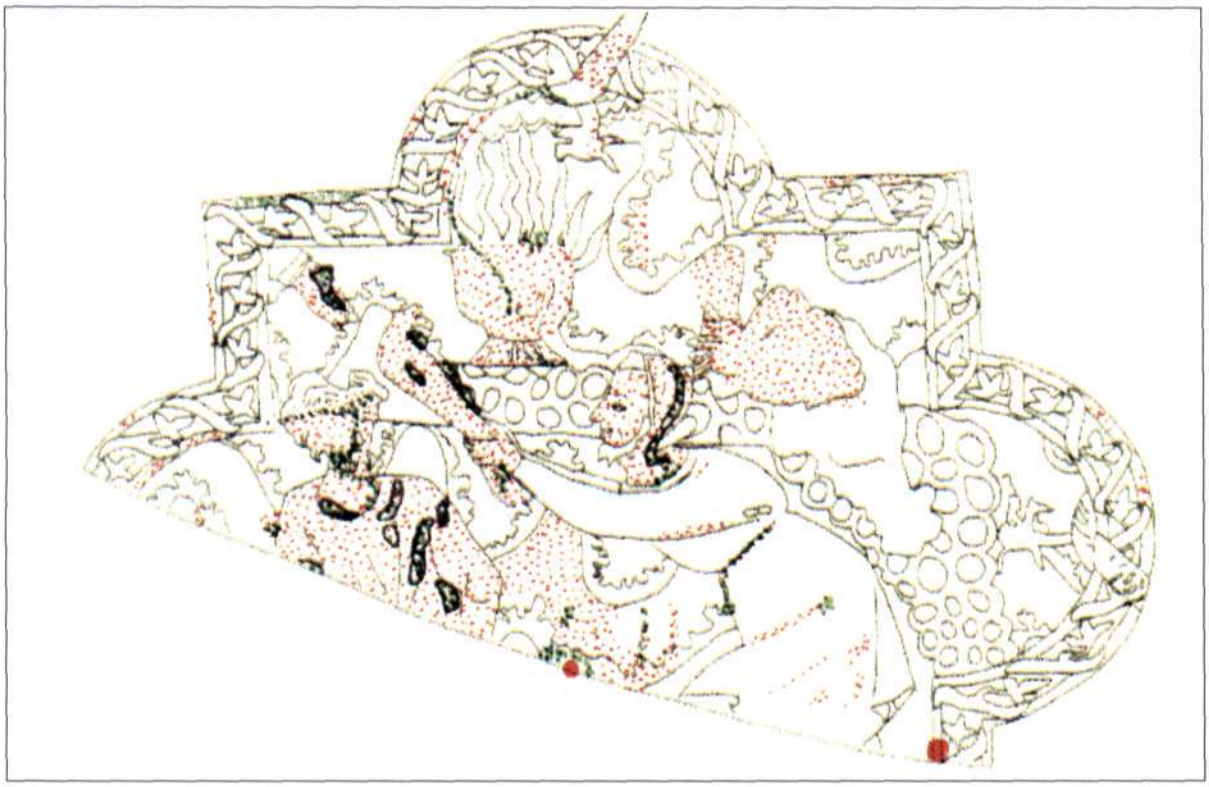


B



9

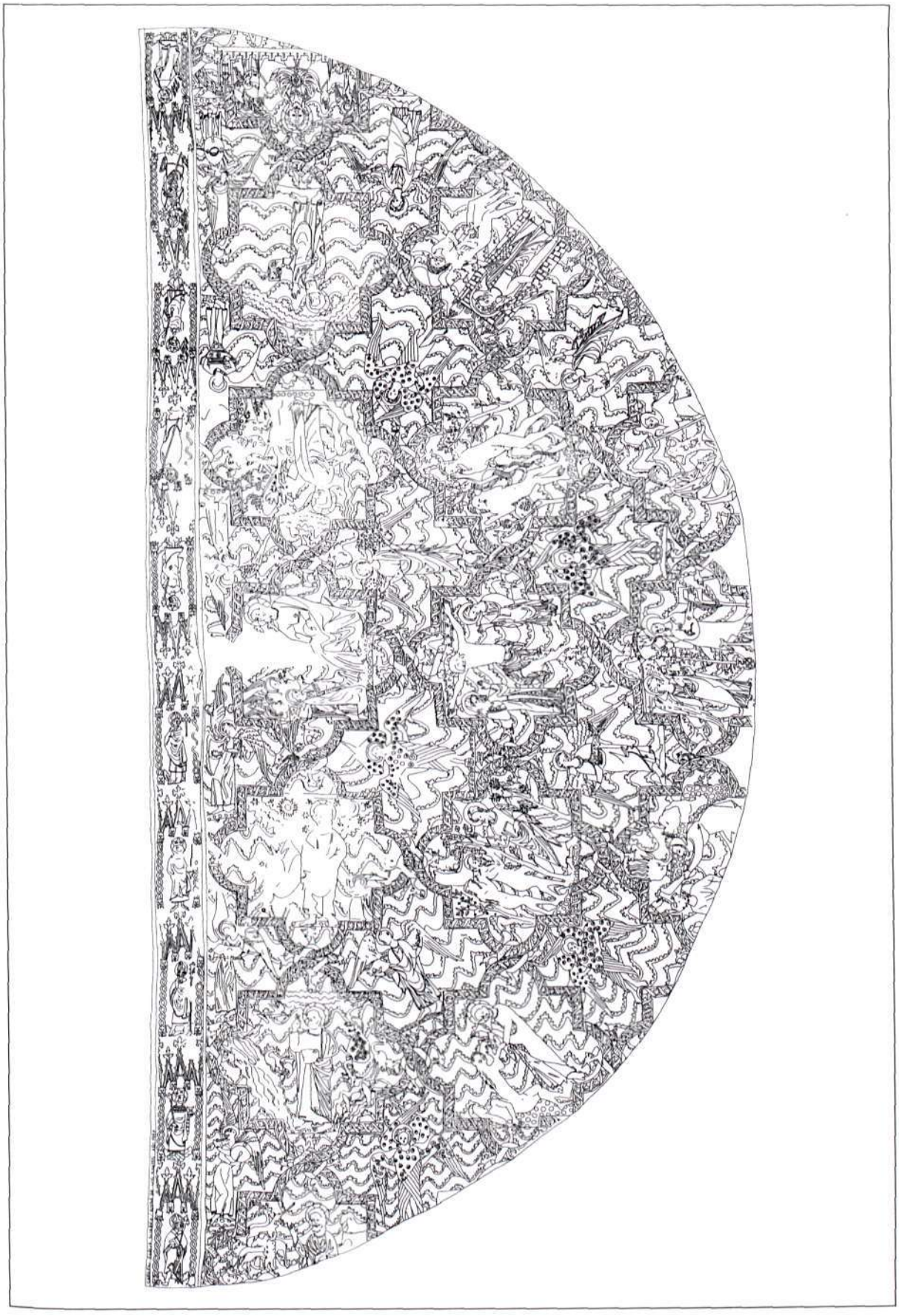
10



11

A

12



DIFUSIÓN

UNA VISITA GUIADA AL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ÁNGELA FRANCO MATA
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la feliz experiencia de una visita guiada al Museo Arqueológico Nacional efectuada por un grupo de veinte niños de edades comprendidas entre tres y seis años. La visita duró una hora y veinte minutos y resultó extraordinariamente fructífera, como se deduce de los dibujos de las piezas que más les impresionaron, hechos por ellos, por indicación de sus profesoras.

SUMMARY

In this article we analyse the happy experience had with a group of twenty children aged between tree and six years old that visited the Museo Arqueológico Nacional. The Guided Tour lasted one hour and twenty minutes and it became extremely productive, as we can deduce from the drawings of the pieces that impress them most. The drawings were carried out by indication of their teachers but made by the children themselves.

EL martes, día cinco de mayo de 1998, guié en una visita al Museo Arqueológico Nacional a un grupo de veinte niños, de edades comprendidas entre tres y seis años. Venían acompañados por cuatro profesoras de la Escuela Infantil Las Calas (Calle Serrano 212, Madrid), donde ellos cursan sus estudios primarios. En el programa para la visita, elegí las salas de Antigüedades Medievales, y el propósito de una visita posterior para el resto del Museo. La previsión era de una media hora más o menos. Sabido es que cada hora de visita a un Museo equivale a dos horas de trabajo en cualquier otra actividad, por cuanto al trabajo intelectual se suma el cansancio físico. Pues bien, las previsiones no se cumplieron en absoluto: los niños no se hallaban fatigados al finalizar la visita prevista. Por ello, les sugerí el ver momias egipcias, y con gran entusiasmo aceptaron la propuesta, cumpliéndose muy bien una hora y veinte minutos.

Naturalmente los buenos resultados de la visita no se debieron al azar. El colegio cuenta con un profesorado magnífico, que cumple con entusiasmo su cometido: enseña, educa y forma a los niños, pero sobre todo, los quiere. Esto me consta, pues tengo un contacto muy directo e intenso con este centro desde su fundación en el año 1974. Admite alumnos desde los cuatro meses de edad hasta seis años inclusive, y finalizado el correspondiente curso, inician sus estudios de Enseñanza General Básica. Dirige el colegio Pedro González Capdevila. Al cargo de

los bebés están Mercedes Rodríguez Hernández* y María Eugenia Gonzalo Trenado. Francisca Castellanos Montero se encarga de los niños comprendidos entre dos y tres años. Aránzazu Contreras Delgado es la profesora de los niños de entre tres y cuatro; Mariela Fernández Pascual se encarga de los comprendidos entre cuatro y cinco años y M.ª Carmen Castellanos Montero de los mayores, los de cinco y seis años. Marián Santigosa es la profesora de Baile, y enseña a los alumnos de entre tres y seis años. Sus magníficos resultados e imaginación se ponen de manifiesto en las fiestas de fin de curso, en las que he tenido la fortuna de participar.

Los niños venían preparados por sus profesoras para ver cosas estupendas de nuestros antepasados, objetos magníficos, tesoros increíbles. Y se encontraron con todo ello, y no regresaron al colegio desilusionados, sino felices, contentos y documentados.

Yo me presenté a los jóvenes visitantes, pregunté el nombre a cada uno, con lo cual se sintieron individualizados y preparados para acometer una aventura en común: conocer algo sobre nuestra historia. Mi trabajo consistió en explicarles varias piezas representativas o atractivas de los distintos periodos de la Edad Media: el sarcófago paleocristiano de San Justo de la Vega (Astorga, León), las coronas de Guarrazar (Guadamur, Toledo), el bote de Zamora, la pila bautismal románica de Mazariegos (Burgos), la cruz de Don Fernando y Doña Sancha (San Isidoro, León), el báculo del papa Luna y la tabla de San Nicasio y San Sebastián (Estella, Navarra). Las momias del antiguo Egipto les causaron honda sensación, particular y obviamente las humanas, aunque no dejaron de admirar las de animales. De camino a la sala, pasamos ante la vitrina de la primera sala de Prehistoria, dedicada a la evolución del hombre, que les produjo gran impacto.

Finalizada la visita, obsequié los entusiastas visitantes con caramelos por su buena conducta, que llamó la atención del resto de los visitantes que nos encontrábamos a nuestro paso por las salas. El Departamento de Difusión les regaló varios folletos del Museo Arqueológico Nacional, referentes a distintos temas [Cerámica, Descubriendo el tiempo], de especial interés para ellos, por cuanto veían reproducidos los objetos contemplados en las salas, todo lo cual fue acogido con extraordinario alborozo. Una vez fuera, nos hicimos unas fotografías recuerdo.

Antes indiqué que en el colegio fueron preparados para la visita. Dentro de esta preparación figuraba un trabajo a realizar tras la misma por parte de los niños de cinco y seis años. Los de tres y cuatro —salvo uno— quedaban exentos, por razones obvias. He aquí la relación de ellos:

* Ha cesado por traslado fuera de Madrid.

María Aguirre Rodríguez, Silvia Casquero Sánchez, Lucía Picardo Domínguez y Manuel Ruiz-Tapiador Bartolomé, tres años; Guillermo Boschmonar Ruiz, Fátima Dorado Arias, Rodrigo García de la Rosa Pajares, Ana Hernando Hueros, Rocío Sánchez, cuatro años.

El trabajo consistía en plasmar la experiencia de la visita a través de dibujos de los objetos que más les habían impactado. Desde luego, el primer impacto se evidenció en la entrada, pues algunos niños dibujaron una de las esfinges y una de las estatuas. Las coronas de Guarrazar fueron dibujadas por todos los niños generalmente con la cruz colgando de la corona de Recesvinto; les había causado sensación la narración del hallazgo del tesoro en el campo; yo observaba sus rostros imaginándose protagonistas del mismo. El sentido de la isocefalia del sarcófago de Astorga fue puntualmente entendido por una de las niñas, que dibujó una procesión de personajes de igual altura, ataviados con vestidos similares. El bote de Zamora no fue especialmente representado; indudablemente las refinadas bellezas califales no significaban mucho para su ánimo más dado a la aventura, como se detectó en la representación de espadas. Evidentemente, el martirio de San Sebastián portador de la espada, y san Nicasio con su cabeza entre las manos, fueron los causantes. El báculo del papa Benedicto XIII, el Papa Luna, estaba entre los objetos más figurados, así como la pila bautismal, por recordar el propio bautismo. El descenso a la planta primera significó un nuevo capítulo en la visita y de su realidad se hicieron eco los niños, que dibujaron la escalera, así como una de las puertas a lo largo del trayecto. Algunos dibujaron a sus compañeros más amigos, no faltó un "autorretrato", y hasta yo fui afortunada, pues aparezco en alguno de los dibujos. Todos absolutamente dibujaron las momias, en mayor o menor número, quién se limitó a las humanas y quién extendió su imaginación a las de animales, gatos, cocodrilos, etc. También dibujaron todos las calaveras, detalle más sorprendente, pues no nos detuvimos ante ellas, sino que fuimos de paso.

No he pretendido establecer ninguna opinión sobre la capacidad imaginativa de estos visitantes, que evidentemente es enorme. Tan sólo reflejar lo positiva que ha sido y a través de la cual me auguro que disfrutarán de los museos, pues esta visita ha sido una espléndida experiencia para ellos y para quienes los acompañamos.

BIBLIOGRAFÍA

Marín Viadel, Ricardo El dibujo infantil: tendencias y problemas en la investigación sobre la expresión plástica de los escolares, *Arte, Individuo y Sociedad*, 1, julio, Madrid, 1988, págs. 5-29.

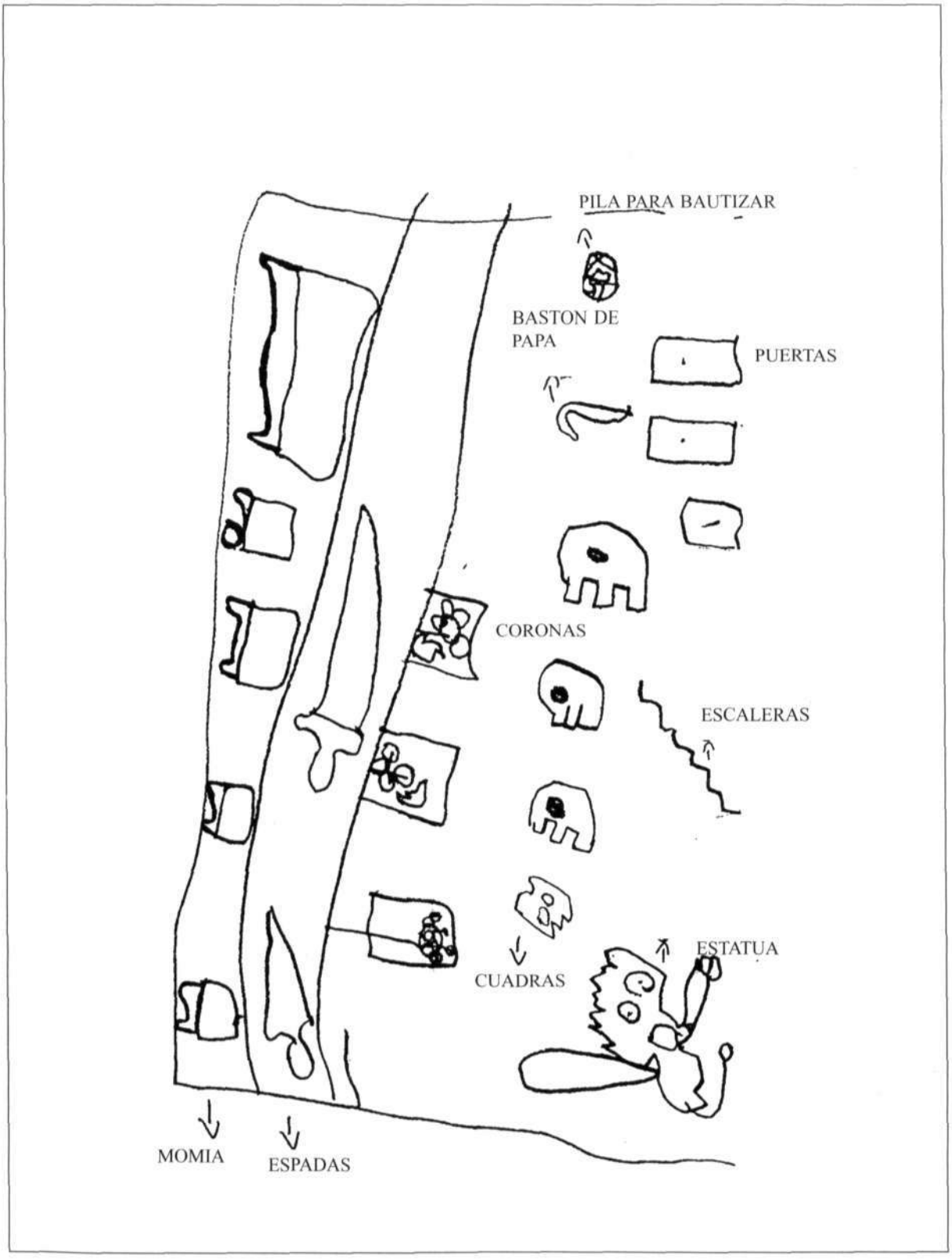


FIGURA 1. JUAN BÁZQUEZ CUENA, CINCO AÑOS.

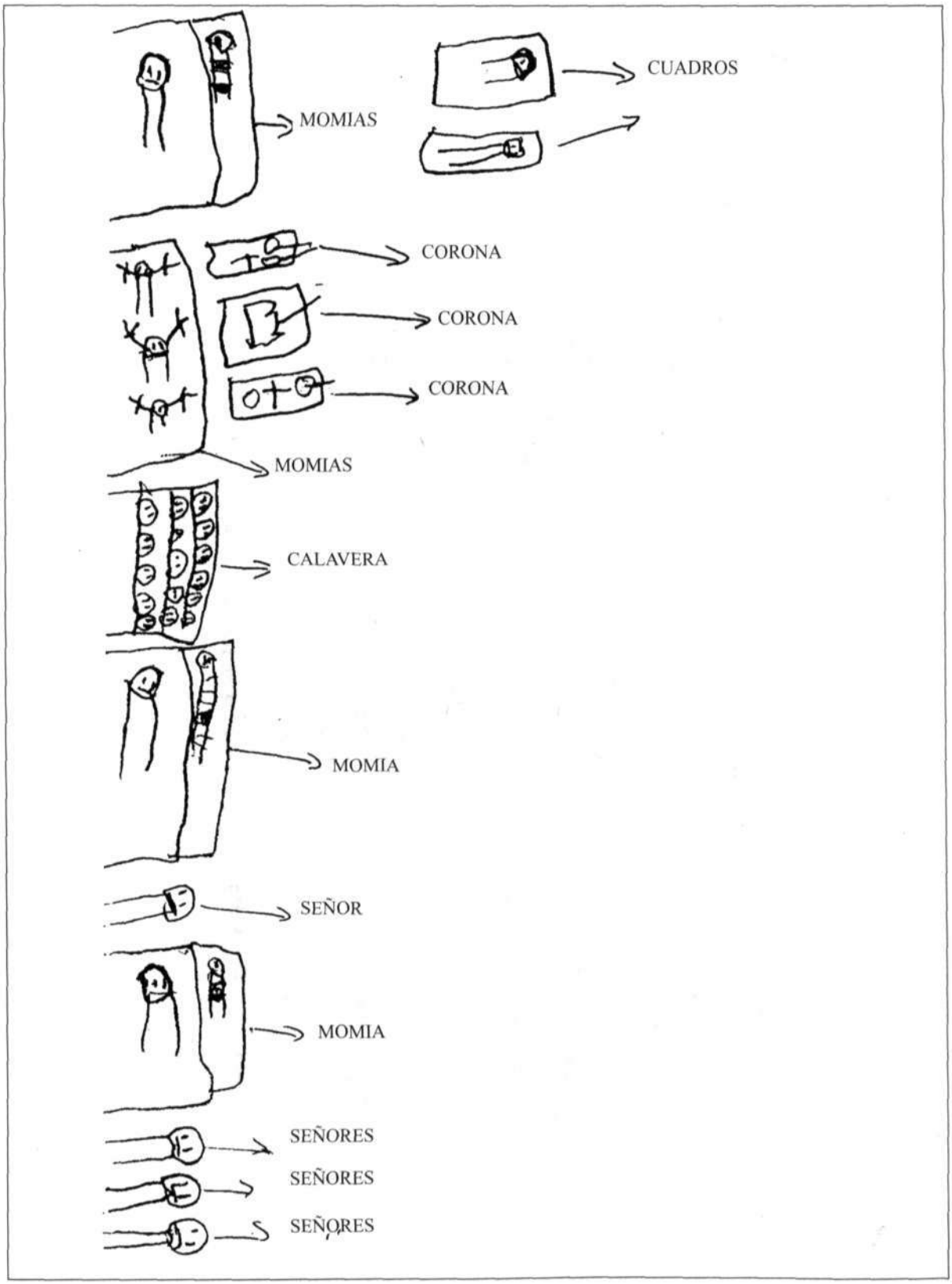


FIGURA 2. JORGE AZCÁRRAGA LLOBERT, CINCO AÑOS.

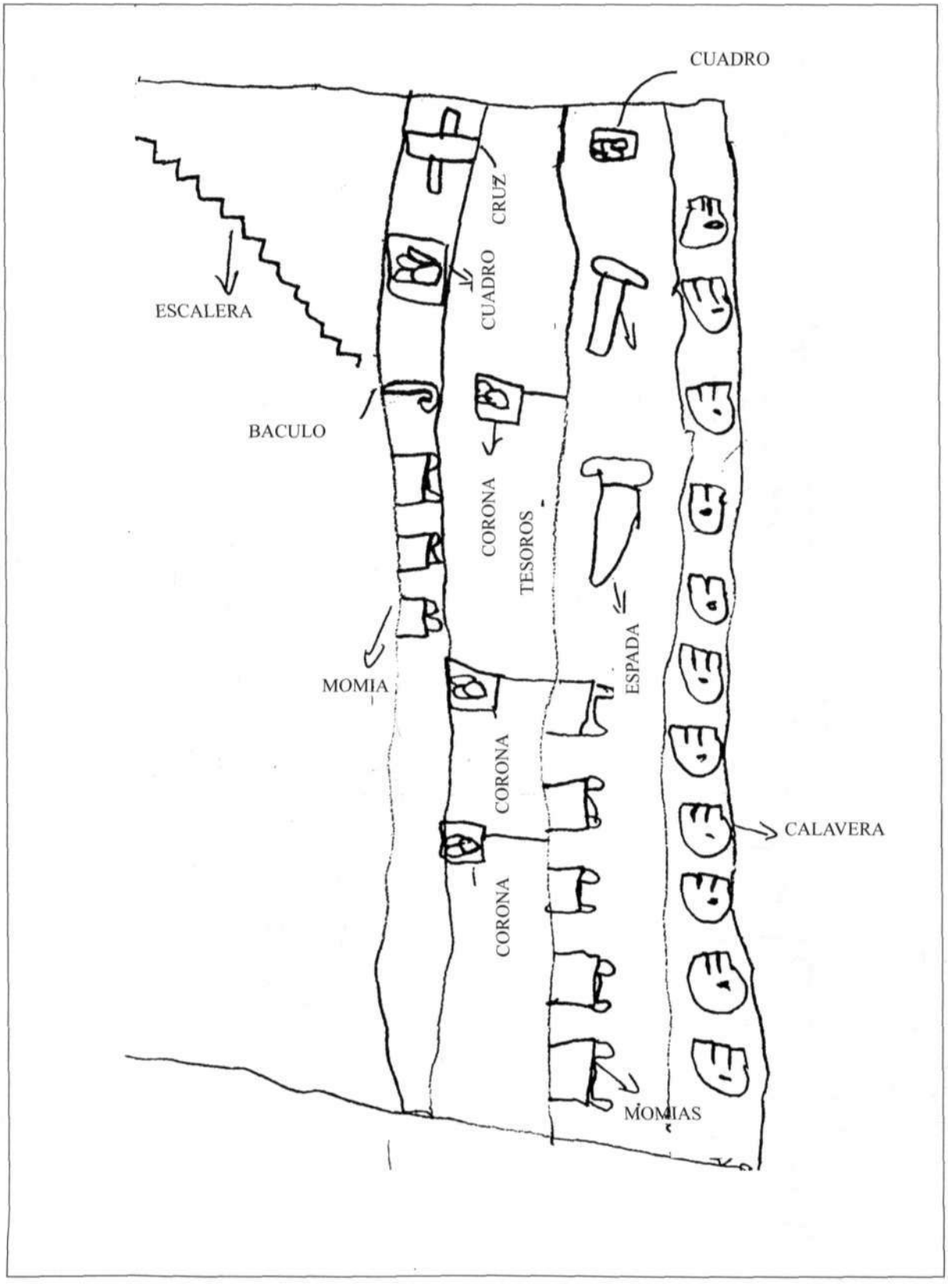


FIGURA 3. MARTA CEPEDA DELCHE, CINCO AÑOS.

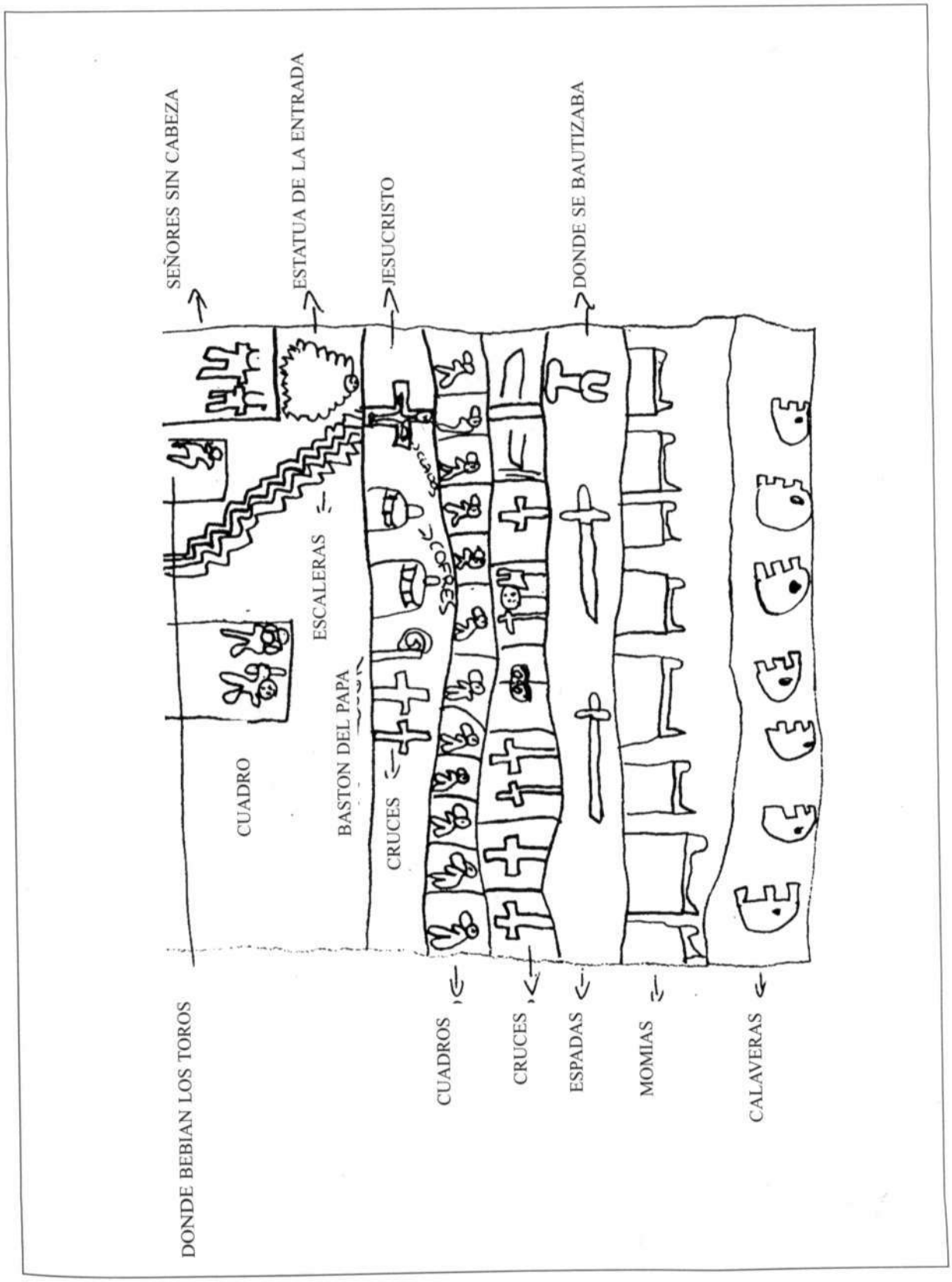


FIGURA 4. ÍÑIGO EZQUERRA MARTÍNEZ, CINCO AÑOS.

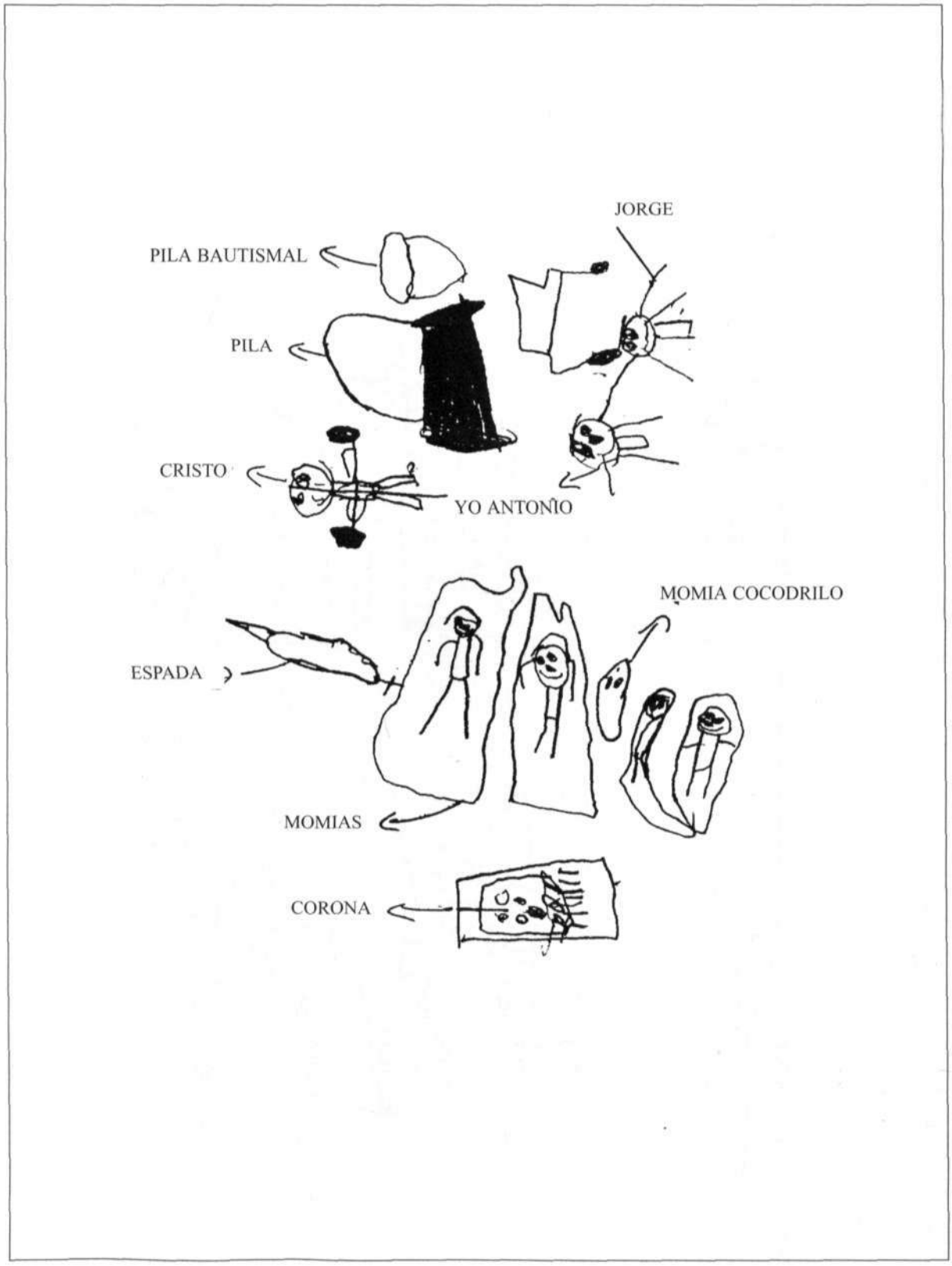


FIGURA 5. ENRIQUE HEVIA CRESPO, CINCO AÑOS.

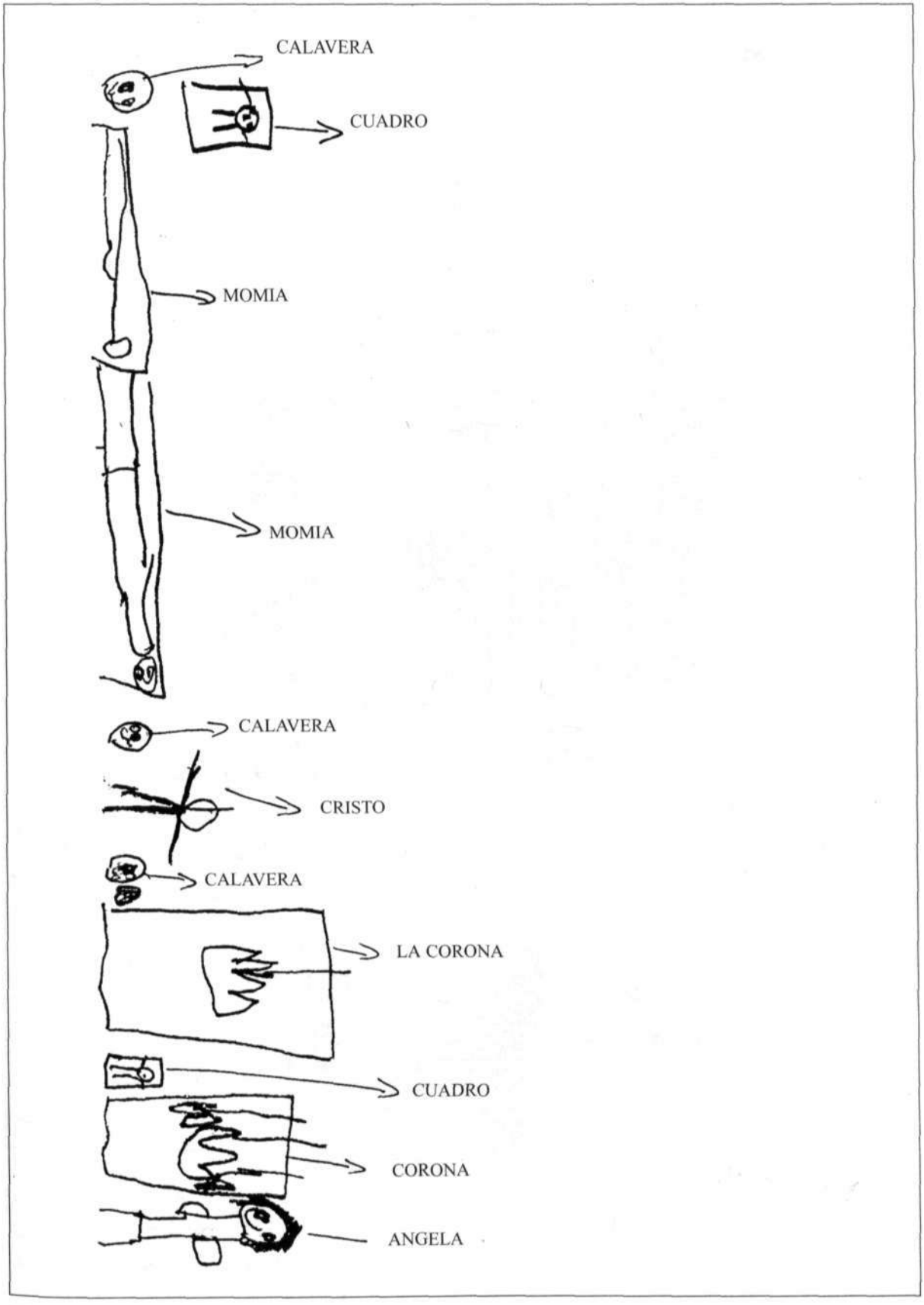


FIGURA 6. ANTONIO GARCÍA RODRÍGUEZ, CINCO AÑOS.

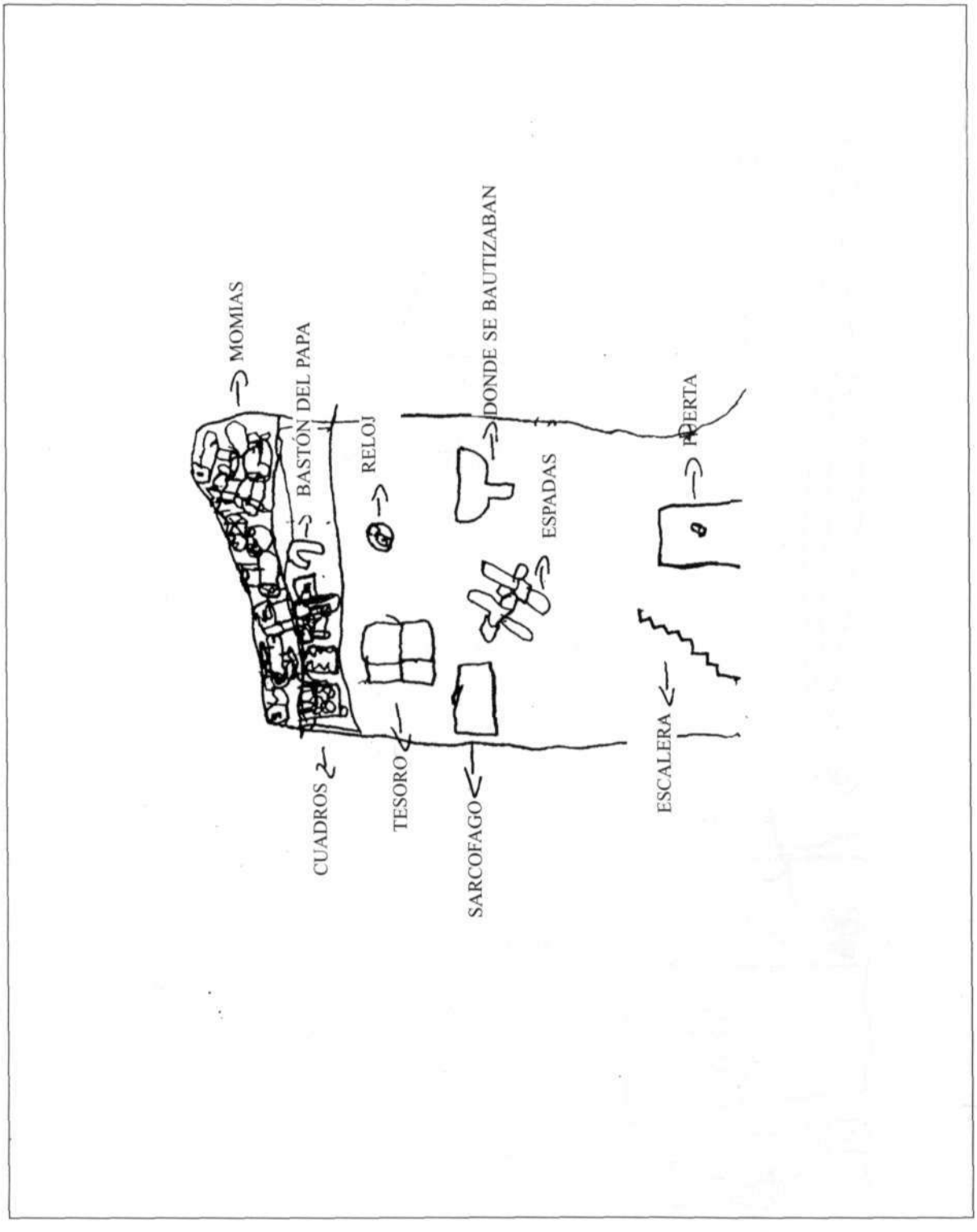


FIGURA 7. JOSÉ LÓPEZ HERRÁIZ, CINCO AÑOS.

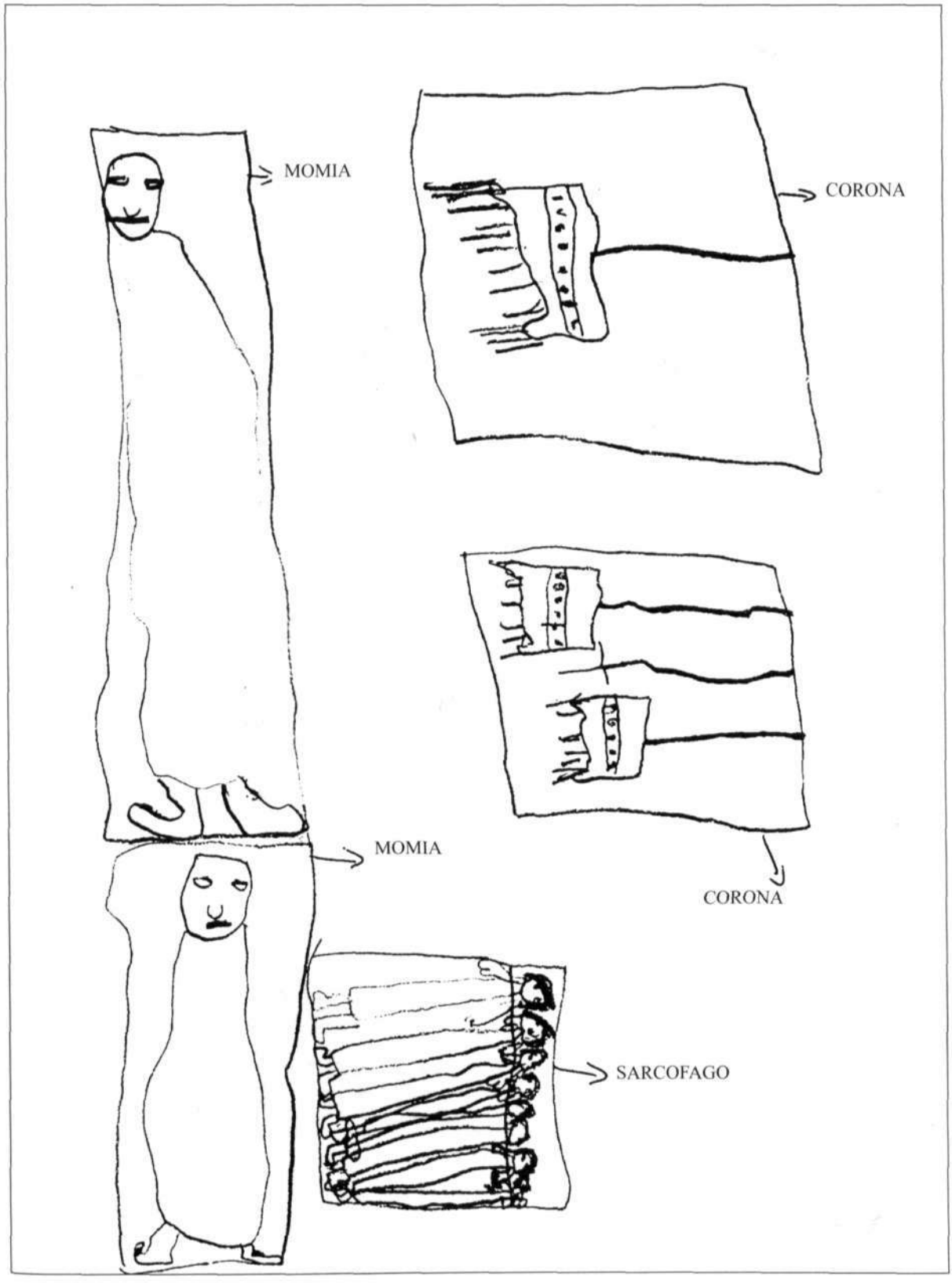


FIGURA 8. FÁTIMA RODRÍGUEZ DE RIVERA, CINCO AÑOS.

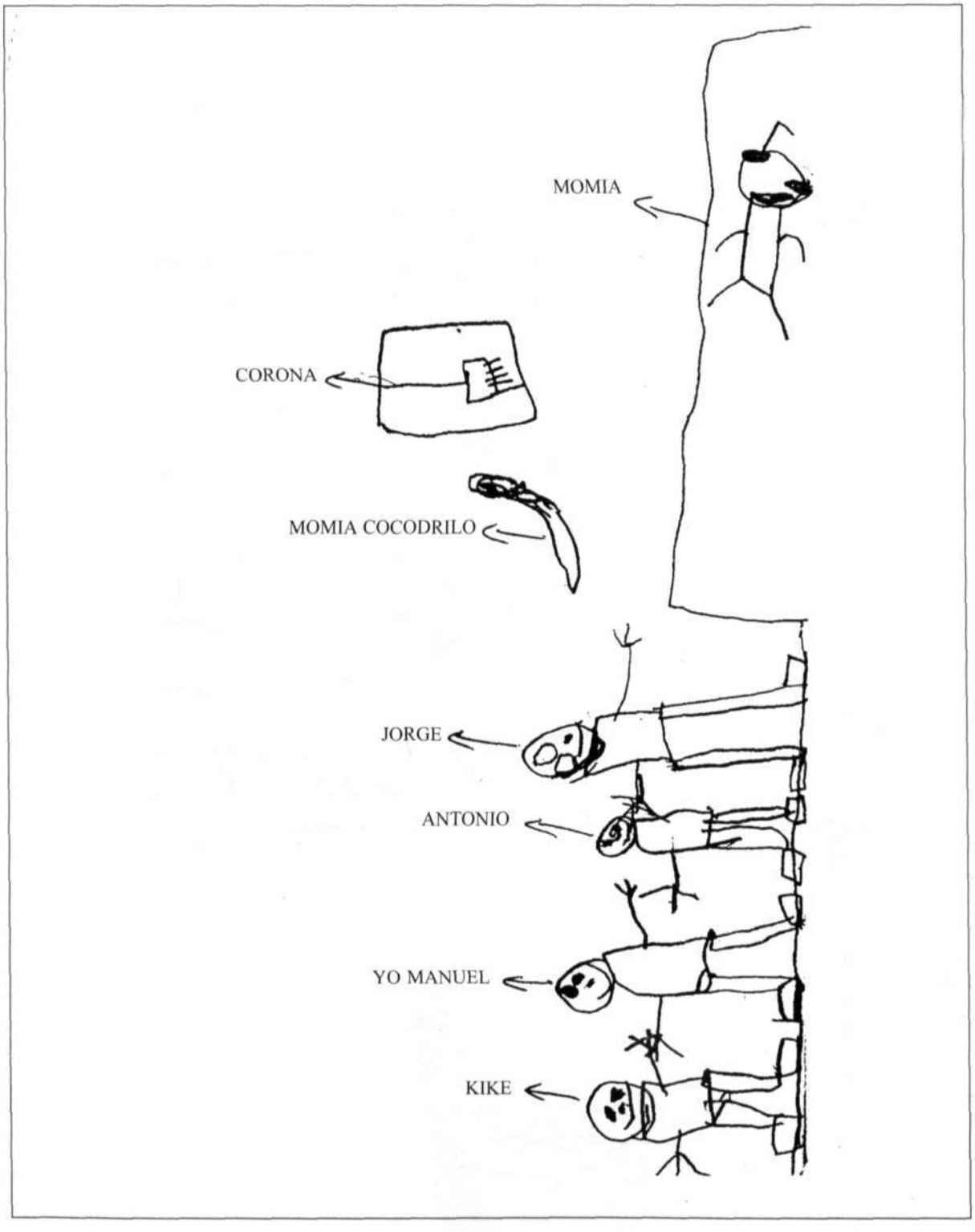


FIGURA 9. MANUEL UMBERT MARTÍN, CINCO AÑOS.

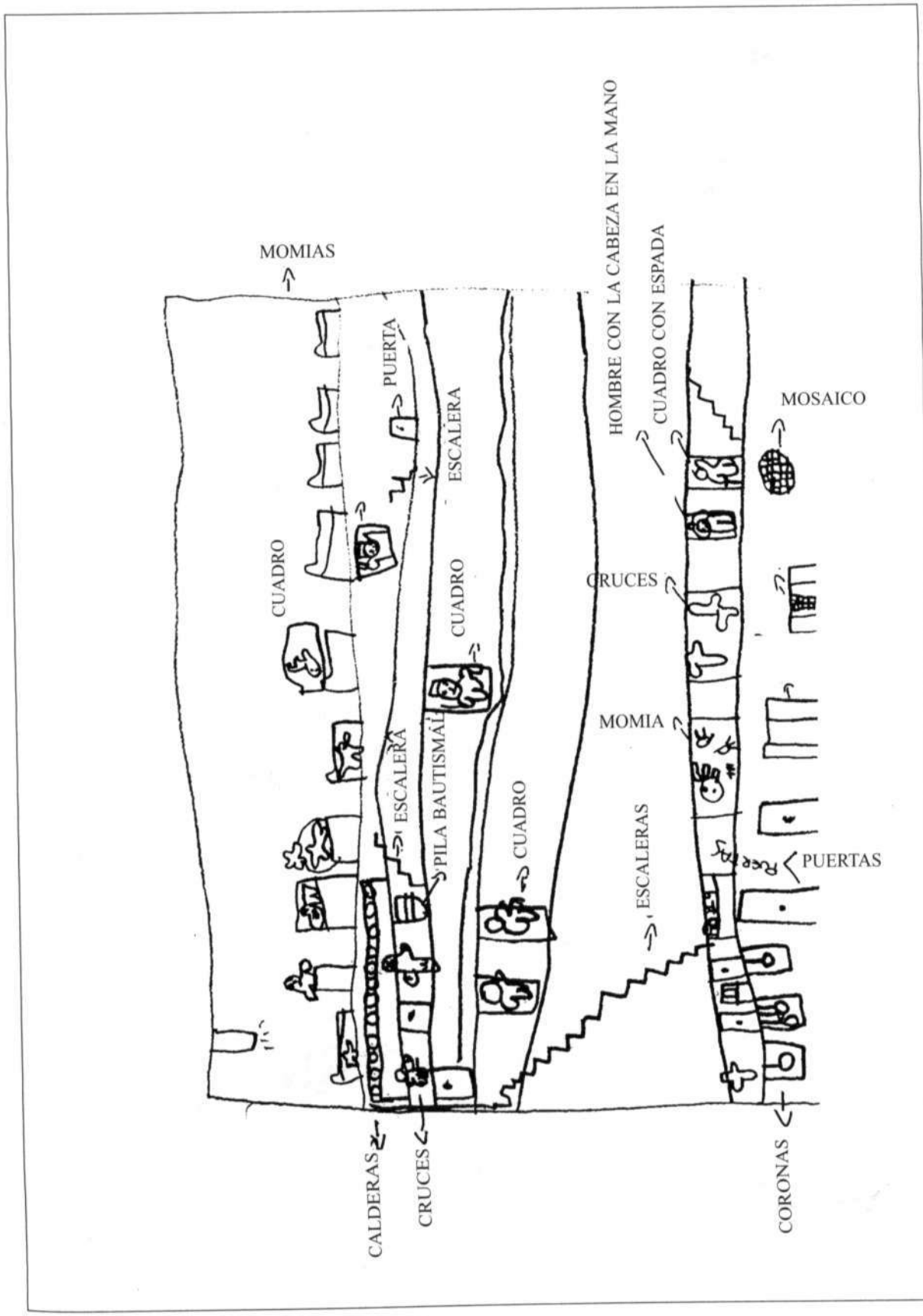


FIGURA 10. GABRIEL FERNÁNDEZ BOCHMONAR, SEIS AÑOS.

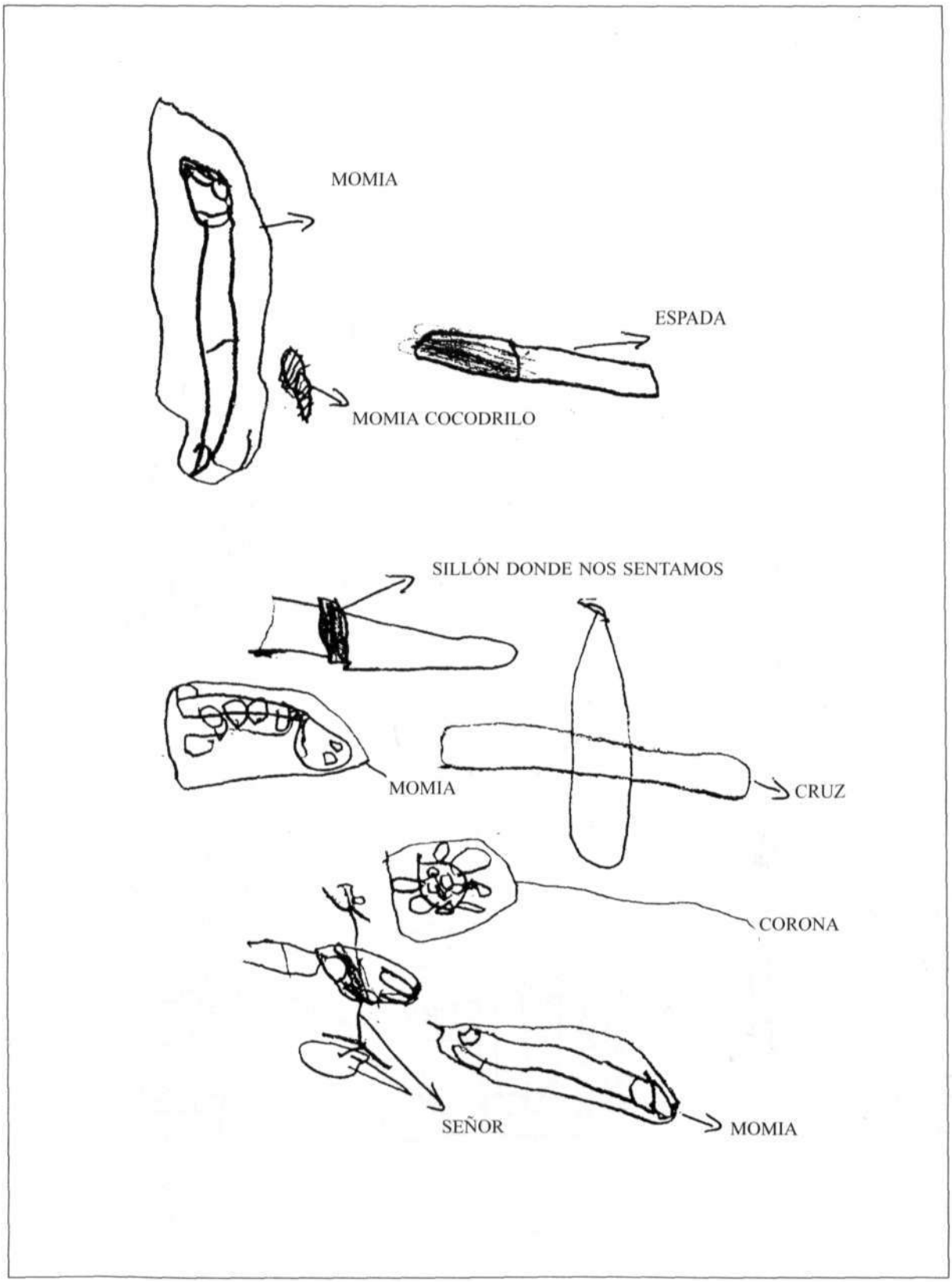


FIGURA 11. ROBERTO SAINZ-TRAPAGA DUEÑAS, CUATRO AÑOS.

RECENSIONES

SIRET, Luis y Enrique: Del Neolítico al Bronce. Colección Siret de Arqueología 6. Ed. Arráez, Almería, 1999. 350 págs. 124 fig. b y n (23,5 x 16,5).

Indudablemente sorprende encontrar con esta fecha (1999) un libro firmado por Enrique y Luis Siret. Se trata, como es lógico, de una reedición que se enmarca en un proyecto más amplio (Colección Siret de Arqueología) del que es responsable Juan Grima y gracias al cual se facilita el acceso a obras de indudable trascendencia para la historiografía de la arqueología española. El interés suscitado por el patrimonio arqueológico del Sureste se inició con la obra de los hermanos Siret y desde entonces ha supuesto y supone uno de los puntales de la Arqueología peninsular.

Hasta el presente, se han publicado cinco libros y otros cuatro se encuentran en preparación. Los títulos publicados en la actualidad son:

— N.º 1. Orientales y Occidentales en España en los tiempos prehistóricos.
— N.º 2. Religiones neolíticas de Iberia.
— N.º 3. Villaricos y Herrerías.
— N.º 4. Estudios de Arqueología, Mitología y Simbolismo.
— N.º 6. Del Neolítico al Bronce.

Junto a estos títulos el editor anuncia para una próxima publicación :

— Estudios sobre el Paleolítico y el Mesolítico hispanos.
— Fenicios, griegos, iberos y cartagineses en España.
— España prehistórica.
— Epistolario arqueológico.

Este proyecto de reedición y publicación de las obras de Enrique y Luis Siret pese al tiempo trascurrido desde que estos investigadores realizaron sus trabajos, nos parece aún hoy plenamente justificado ya que son muchas las aportaciones que los hermanos Siret pueden seguir ofreciendo a la arqueología de nuestros días.

Entre los títulos en preparación, nos parece particularmente importante la publicación de La España Prehistórica, documento inédito manuscrito por Luis Siret en 1891 que recoge información de más de un centenar de yacimientos así como una valiosísima documentación gráfica de los mismos. Si bien la publicación de esta obra plantea algunas dificultades al tratarse de textos manuscritos no siempre legibles y con algunas erratas. Dada la envergadura de esta obra y la calidad de las láminas originales del autor, creemos que dicho título merecería una edición especial que aúne el sentido práctico que deriva de la utilización de la información recogida "in situ", con el valor estético de la documentación gráfica.

Otros documentos interesantes y todavía inéditos son, por ejemplo, los llamados "Cuadernos de Siret". Estos cuadernos de campo, plantean mayor complejidad aún para su publicación ya que fueron redactados por Pedro Flores, capataz de Siret. Este almeriense de escasos estudios realizó una labor no menos admirable que la de su patrón, pero dada su escasa formación y la de sus hijos quienes escribían realmente los cuadernos, la lectura de los mismos resulta muy compleja, si bien el Museo realizó una encomiable labor de transcripción de los mismos.

Con respecto a los títulos ya publicados, los tres primeros son reediciones de obras suficientemente conocidas si bien difíciles de encontrar hoy en dia. A la accesibilidad que posibilitan estas nuevas ediciones hay que sumar la traducción de los originales en francés en los dos primeros casos. Un aspecto interesante de estas reediciones es la publicación conjunta de documentos relacionados como son las recensiones contemporáneas a la obra y las cartas de Siret relativas al tema de la obra. Aunque en muchos casos podemos adjudicarles un valor más biográfico que arqueológico. Los dos últimos títulos aparecidos (n.º 4 y 6), recogen una recopilación de diversos artículos, el primero, centrado en el campo simbólico, responde a escritos de Siret en la última fase de su trayectoria investigadora. Finalmente el n.º 6 de la colección es por el momento la obra más extensa, recogiendo diversos artículos tanto de Enrique como de Luis Siret.

Un aspecto de indudable interés en esta colección es la introducción mediante estudios preliminares a cargo respectivamente de Antonio Arribas, Gabriel Martínez y Fernando Molina, Oswaldo Arteaga, Mariano Ayarzagüeña y Robert Chapman. En estos estudios previos se sitúa la obra y se valora a la luz de los años transcurridos.

La presentación de esta colección es sencilla y práctica facilitando el manejo de la obra. Se acompaña de antiguas fotografías de Siret sin duda interesantes, si bien están más relacionadas con el autor que con la obra que presentan. Hemos podido apreciar algunas erratas en el texto que no afectan a la comprensión de la obra, así como llamadas equivocadas a ciertas figuras.

La publicación de esta colección puede relacionarse con la también reciente de Carlos Herguido sobre la obra de los dos arqueológos belgas (Herguido, C., 1994: Enrique y Luis Siret ingenieros y arqueólogos. Almería). En esta obra de carácter biográfico se recogen documentos diversos acerca de la labor desarrollada por estos investigadores en el Sureste y ha sido editada como en el presente caso gracias al empeño de diversas instituciones almerienses. Del mismo modo hay que celebrar la publicación de dos catálogos sobre los materiales conservados en los Museos Reales de Bruselas (Deramaix, I., 1992 : La Collection Siret à Bruxelles: 1.—Neolithique & Chalcolithique. Musées Royaux d'art et d'histoire, Bruxelles y Van Berg, P.L., 1998: La Collection Siret à

Bruxelles: 2.—La Céramique de la Culture d'El Argar. Musées Royaux d'art et d'histoire, Bruxelles).

Centrándonos ya en el último número aparecido hay que destacar la publicación de dos artículos inéditos sobre el "Neolítico de Iberia", en los que Luis Siret insiste en sus teorías orientales y en su atención a unos materiales de Almizaraque (el sílex) en detrimento de otros.

Como queda claramente expresado en su título, en esta obra se han elegido diversos trabajos cuyo denominador común es un marco cronológico muy amplio. La correcta ordenación de los diferentes momentos históricos que sus hallazgos les planteaban, fue desde el comienzo una preocupación importante para los autores. No podía ser de otro modo y era de hecho necesario en los albores de la disciplina, como a sus contemporáneos a Enrique y Luis Siret les era imprescindible "ordenar los datos". Hoy podemos decir que los ordenaron muy bien aunque sean precisos algunos cambios de nomenclatura y desde luego de fecha.

Los problemas de difusión en la época y el deseo de dar a conocer sus descubrimientos pueden darnos ante la lectura conjunta de estos textos una impresión de continua reiteración de los conceptos. Al tratarse de una recopilación de estas características además, se aprecia en ocasiones la repetición de las figuras.

Con la intención de ajustarse al periodo elegido, se ha eliminado el primer capitulo del artículo "La España Prehistórica" (un resumen con algunos añadidos posteriores a la obra inédita que con el mismo título se conserva en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional) que tendrá su lugar en el tomo dedicado a los trabajos de Siret sobre el Paleolítico (Estudios sobre el Paleolítico y el Mesolítico hispanos ¿vol. 5?).

Como comenta Chapman en su introducción, es aún sorprendente el desconocimiento actual que el gran público tiene de la arqueología peninsular, cuando no puede decirse lo mismo de Grecia, Egipto o Próximo Oriente. Es de esperar que obras y especialmente personalidades como la de los hermanos Siret animen a una mayor difusión hacia "el gran público".

Repasando los conocidos aciertos y errores de Siret (indicios sociales a través de los enterramientos, carácter original de la metalurgia del Sudeste, la plata de Almizaraque...) vemos la continua mención de los yacimientos más conocidos: Almizaraque, Millares, Argar, lo que nos da idea del desconocimiento en que aún permanece la mayor parte del legado Siret.

Al innegable valor arqueológico de esta obra, hemos de añadir otros aspectos también interesantes. En algunos artículos ("Las provincias de Murcia y Almería"), se recogen comentarios de carácter etnográfico, en los que se describen las costumbres contemporáneas de sus vecinos, y a este respecto es incluso notable el esfuerzo demostrado por los arqueológos belgas en el estudio de datos etnográficos de pueblos muy distantes cronológica y espacialmente, anticipando corrientes de análisis etnoarqueológico (por ejemplo en: "Las costumbres funerarias de los pueblos prehistóricos del Mediodía de España").

Es necesario igualmente revisar las obras de estos autores para ahondar en algunas de las propuestas que hicieron y que no han sido suficientemente exploradas, como sus propuestas de funcionalidad para los objetos que iban encontrando, campo éste, muy abandonado por las actuales corrientes de estudio. Sabemos a este respecto que los Siret, además de buscar paralelismos que le ofreciesen pistas fiables, experimentaron en el deseo de conocer mejor las herramientas descubiertas e incluso llegaron a realizarlas.

El estilo personal de algunas obras nos vuelve a centrar en el valor biográfico de estos artículos en los que los hermanos Siret describen además de sus descubrimientos, sus emociones ante ellos. Es interesante a este respecto la descripción de cómo iniciaron los autores sus investigaciones, lo que hace de estas obras textos muy amenos pese a la necesaria aridez de los datos puntuales.

Como es bien sabido las teorías mueren, pero hacen avanzar a una ciencia, los datos permanecen y así vuelven a ser usados para establecer nuevas teorías; por ambos aspectos es particularmente útil el trabajo de los hermanos Siret. Muchas de sus teorías están superadas, pero no todas y sus informaciones siguen estando a disposición de generaciones de investigadores. La minuciosidad de sus descripciones, apoyadas por sus conocimientos geológicos y por las dotes pictóricas de Luis Siret siguen siendo aún fuente de información para nuevos estudios. Sus aportaciones al desarrollo de la disciplina arqueológica en nuestro país fue y sigue siendo una de las más importantes en la historia de una disciplina aún muy joven. El valor documental de la información recogida por los hermanos Siret, en muchos casos todavía inédita, consideramos que resulta incluso en nuestros días insustituible, máxime si consideramos el carácter irrecuperable de muchos de estos datos por la destrucción de yacimientos. El estudio de la obra de Enrique pero especialmente de Luis Siret aporta además, la admiración por la persona que en una época y circunstancias adversas puso las bases de una disciplina moderna gracias a su meticulosidad, percepción plástica y capacidad de trabajo.

Ruth Maicas Ramos

LÉVINE, Daniel: Le Grand Temple de Mexico, du Mythe à la Réalité: L´Histoire des Azteques entre 1325 et 1521. Editions Artcom. Collection Archéologie Américaine, Paris, 1997, 137 páginas.

Este libro del doctor Lévine se enmarca dentro de la riquísima tradición francesa de estudios mesoamericanos representada tan dignamente por investigadores como Jacques Soustelle, que han sabido conjugar el rigor científico con la literatura de alta divulgación. En este caso el tema elegido es el Gran Templo de México, conocido también como el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, la capital de los aztecas que fue sitiada por las tropas españolas de Hernán Cortés y obligada a capitular en septiembre de 1521. Su hallazgo accidental por obreros de la Compañía Eléctrica, el 21 de febrero de 1978, puso de manifiesto la veracidad de lo reflejado en la literatura de los años posteriores a la Conquista, tanto en las fuentes indígenas como españolas. Conscientes de la importancia del descubrimiento, autoridades y científicos mexicanos iniciaron un programa de excavaciones que, tras varios años, pusieron al descubierto los restos del que fuera el espacio religioso más importante y significativo de la antigua capital mexicana. Como resultado de estos trabajos se creó en las proximidades de las ruinas el Museo Templo Mayor, institución que acoge junto con las piezas del Museo Nacional de Antropología, la más importante colección de materiales aztecas del país.

Las noticias y descripciones del Templo Mayor son muy tempranas. Las encontramos en obras escritas por los artífices de su destrucción (Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo) y en otras posteriores realizadas por franciscanos (fray Bernardino de Sahagún), además de en los relatos orales indígenas que fueron transcritos en lengua náhuatl, utilizando el alfabeto latino, inmediatamente después de la conquista (Anales de Tlatelolco, Anales de Cuanhtitlan y Leyenda de los Soles, etc). La concentración de restos aztecas en la ciudad de Tenochtitlan y su posterior destrucción durante la conquista, hicieron de la cultura azteca una realidad muy bien descrita y conocida por las fuentes históricas y una absoluta desconocida en lo relativo a sus restos materiales. Tal circunstancia condujo a que más de un estudioso del mundo azteca considerara la civilización azteca como algo "inexistente". Naturalmente esta afirmación se realizaba en broma, si bien era cierto que apenas contábamos con pruebas fehacientes de lo que describían los cronistas. La importancia del descubrimiento del Templo Mayor ha sido enorme, por un lado ha permitido demostrar lo acertado de las informaciones de que disponíamos y, por otro, que nos encontrábamos ante la síntesis más importante del pensamiento y la simbología aztecas.

Y es en este contexto en el que se inscribe esta excelente obra del profesor Lévine, encargado de las colecciones americanas del Museo del Hombre de París. En la línea de los magníficos trabajos de Jacques Soustelle el autor aborda la obra desde la perspectiva que nos proporciona el análisis simbólico. Además de un prefacio del Doctor Eduardo Matos Moctezuma, director de las excavaciones del Templo Mayor y del Museo del mismo nombre, el libro incluye apartados sobre "el registro de las ideologías", "la reescritura de la historia y la ideología" y "la verificación de la historia", donde aborda de forma científica y amena las consecuencias que este hallazgo ha tenido para revolucionar nuestros conocimientos sobre el universo simbólico de los aztecas. En los dos primeros apartados el autor nos muestra cómo el mundo azteca era, ante todo, un universo simbólico, en el que la leyenda y el mito se confundían formando una misma realidad; mientras en la tercera nos permite viajar por las sucesivas fases constructivas del Templo Mayor reconstruyendo una historia que no fue otra que la de los propios aztecas.

Esta obra de Daniel Lévine es un excelente ejemplo de cómo la interpretación de los descubrimientos arqueológicos puede convertirse en una fuente de información tan completa y fidedigna como la historia escrita. Es un libro didáctico y ameno muy útil tanto para estudiantes de arqueología, como para interesados por estos temas, pero quizá lo más importante es que los propios arqueólogos podemos extraer un buen provecho de su lectura. Supone un constante recordatorio de que la arqueología no debe limitarse a la descripción detallada de los hallazgos. Lewis Binford dijo hace ya muchos años que "la arqueología o es antropología o no es nada", y este libro es una buena muestra de que tenía razón.

FÉLIX JIMÉNEZ VILLALBA

LA JOYERÍA ESPAÑOLA DE FELIPE II A ALFONSO XIII EN LOS MUSEOS ESTATALES, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura/Nerea, 1998, 222 páginas incluidas 22 fotos en b y n + 212 a color. 29 x 24 cm. Prólogo de Manuel Casamar, textos de Letizia Arbeteta y otros.

Es muy loable el proyecto del Ministerio de Educación y Cultura en la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes de presentar una exhibición de joyas depositadas en diferentes museos pertenecientes al Patrimonio. El logro ha resultado, como era de esperar, verdaderamente espectacular. El tema no era para menos. Sin embargo, el estudio de las joyas ha estado injustamente olvidado en nuestro país. Algunos trabajos parciales, como el *Catálogo de la exposición de orfebrería civil española*, Madrid, 1925, de P.M. Artiñano, el estudio de Priscilla Müller, conservadora de la Hispanic Society, titulado *Joyas en España* (1926), además de diversos catálogos de temas monográficos o re-

lativos a determinados estilos, constituyen las escasas aportaciones a este capítulo de asombrosa personalidad en el marco hispánico. Tal vez las citadas carencias científicas han ayudado a atribuir a otros países joyas que se han reivindicado como españolas.

El catálogo de la presente muestra ha venido a colmar este vacío, correspondiendo un especial protagonismo en su idea y realización a Letizia Arbeteta, sin duda la especialista más dotada en nuestro país. Ella comisionó la exposición, a la que imprimió un rigor científico y sensibilidad estética, imprescindible en esta especialidad. Aunque el contenido no es muy voluminoso en cuanto a páginas, se advierte un dominio del tema y detrás de indicado, un conocimiento mucho más profundo. La Sra. Arbeteta, cuya tesis doctoral sobre este tema ha finalizado, lleva a cabo el estudio evolutivo de la joya desde Felipe II hasta Alfonso XIII, precedido de una introducción sobre el uso de las joyas. Ha dedicado un gran empeño al análisis de la terminología de los objetos así como su disposición como adorno en las diferentes partes del cuerpo (cabeza, cuello, tronco, extremidades...) de manera rigurosa, y su aplicación en la indumentaria. Términos como jaulillas, argentería, airones, plumas o piochas, desaliños, perendengues, cintas de frente, ahogadores, devotas, sofocantes, collares de perro..., y tantos otros, que nos resultaban desconocidos, adquieren ahora una definición precisa, que enriquece nuestro olvidado vocabulario de arte tan floreciente en tiempos pretéritos. Distingue entre las joyas de hombres y mujeres, las de aquéllos no tan sobrias como se ha pretendido afirmar.

Dedica con absoluta justificación un capítulo relativo a los aspectos específicos de la joyería hispánica, que le prestan precisamente su personalidad. He aquí los elementos indicados al respecto: arcaísmos, joyas populares de origen culto, magia y religión, las Indias españolas, imitaciones e historicismos y la joya como signo. Un gran apartado brinda a la evolución de la joyería en cinco siglos, el siglo XVI con Felipe II, el siguiente, dedicado a la eclosión del barroco bajo los reinados de Felipe III y su hijo Felipe IV, el monarca más sensible a la belleza y al arte, como se refleja en su especial respeto por la pintura de Velázquez, el reinado de Carlos II, final de los Austrias. El siglo XVIII, con las joyas de una nueva dinastía, la de los Borbones, la tradición y revolución del siglo XIX, para finalizar en el siglo XX con los "ismos" y las vanguardias. Ha hecho amplio uso de material documental, como son los libros de pasantías, de los que Cataluña conserva ejemplares de especial importancia. Inventarios de bienes, estudio de las modas y estilos, reflejadas en pinturas con personajes adornados con joyas, han formado parte de la metodología utilizada con resultados de investigación verdaderamente soberbios.

Un amplio apartado es el dedicado a la catalogación de las diversas piezas que figuraron en la muestra. La Sra. Arbeteta, cuya generosidad científica es sobradamente conocida, ha compartido el capítulo de la catalogación de las diversas obras con varios estudiosos, que han aportado referencias de interés. Uno de ellos ha sido Fernando A. Martín, profundo conocedor de las joyas del Patrimonio Nacional. Como objetos que forman parte de los fondos de museos estatales, un buen número de profesionales han aceptado la invitación de colaborar en tan digna empresa. Varios de ellos han publicado catálogos monográficos de determinados objetos, como amuletos, relicarios, collares, joyas populares, colecciones de tesoros, etc., lo cual ha servido de garantía para la calidad de los estudios incluidos en el presente catálogo.

Resulta un libro de amena y ágil lectura, en el que se aprende mucho y se disfruta más si se goza del sentido de la belleza. Las ilustraciones, en su gran mayoría en color, son una apoyatura gráfica, en cuya calidad se ha puesto especial cuidado. Constituye, pues, una referencia obligada para el amante de la belleza reflejada sobre todo en los objetos de adorno.

Ángela Franco

MEMORIA

MEMORIA DE LAS ACTIVIDADES DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. 1998

En este número del Boletín del Museo Arqueológico Nacional se ha considerado conveniente realizar una pequeña memoria de las diversas actividades que se llevan a cabo en el Museo en 1998. El trabajo se ha realizado con la colaboración de todos los Departamentos que componen el Centro, y en nuestro ánimo sólo está que estas líneas sean de utilidad para nuestros lectores.

Las actividades se han encuadrado en dos apartados: Internas y Públicas, comprendiendo que ambas estarán siempre encaminadas a la consecución de una mejor atención tanto a los investigadores de Fondos Arqueológicos, Biblioteca y Archivo, como a los visitantes de las Exposiciones Temporales y Permanentes.

Para desarrollar sus actividades y para el mantenimiento del edificio el Museo tuvo un presupuesto global de 51.391.779 ptas. por gastos corrientes en bienes y servicios, y de 16.000.000 ptas. para adquisición de libros para la Biblioteca del Museo.

I. INTERNAS

I.A. DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOTECA

Desde este Departamento, que abarca el Archivo documental, el laboratorio de fotografía y la documentación de los fondos, se trabaja desde hace varios años con especial interés en la mejora de la informatización de los fondos museográficos y administrativos del Centro (Sistema de gestión museográfica CAIMAN). Esta base de datos, que comprende tanto textos como imágenes digitalizadas de los objetos del Museo, cuenta ya con más de 44.000 objetos. Este Departamento, además, ha seguido colaborando con el Grupo de Tratamiento de Imágenes de la Superior de Ingenieros de Telecomunicaciones, en el Proyecto BABEL, financiado por la CYCIT, que permite dar acceso a los datos del Museo, a través de Internet. El número de investigadores atendidos en el Archivo fue de 42.

Los fondos bibliográficos de la Biblioteca están especializados en las materias que conserva, estudia y presenta el Museo Arqueológico Nacional y también se están igualmente informatizando, mediante un sistema OPAC que permitirá la búsqueda y localización rápida de cualquier monografía o publicación periódica existente. El número de lectores atendido fue de 7507 con una media de cinco consultas por lector.

I.B. ADQUISICIONES

A través de la actuación de la Junta de Calificación y Valoración de Obras de Arte de la Subdirección General de Protección de Patrimonio, los fondos del Museo Arqueológico Nacional se han incrementado de la siguiente forma:

Asignación por compra:

Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas

- Copa ática de figuras rojas del Pintor de Poseidón, del 490 a.C. N.º Inventario: 1998/55/3.
- Anfora ática de figuras negras de la manera del Pintor de la Línea Roja, del 510 a.C. N.º Inventario: 1998/55/1.
- Cratera de campana de Paestum, del Taller de Asteas y Pitón, entre el 430-330 a.C. N.º Inventario: 1998/55/2.
- Una jarra etrusca de figuras negras del 520 a.C. N.º Inventario: 1998/55/4.
- Cratera de volutas apulia. N.º Inventario: 1998/92/1.
- Lutróforo apulio. N.º Inventario: 1998/92/2.
- Ascos de Canosa. N.º Inventario: 1998/92/3.
- Casco etrusco-romano de bronce, de tipo Montefortino A. N.º Inventario: 1998/94/1.

Departamento de Numismática y Medallística

— Caja monetiforme que contiene la Constitución de 1812. 1998/40/2.
— Medalla conmemorativa de la XXI Semana Nacional de Numismática. 1998/ 52.
— Estátero acuñado en Mileto hacia el 600-575 a.C. 1998/67/1.
— Lote de diecisiete monedas hispánicas entre las que destacan una moneda fenicio-púnica de ceca incierta, un cuadrante de Seks (Almuñecar, Granada) o un as de Lutiakos (¿Luzaga?, Guadalajara)
— Diversas monedas romanas
— Real de a cincuenta o "cincuentín" de Felipe IV, acuñado en Segovia, en 1623. 1998/74/1.
— Un ducado de los Reyes Católicos, acuñado en Nápoles, en 1503-1504. 1998/ 74/2
— Un carlino de plata de los Reyes Católicos, acuñado en Nápoles, en 1503-1504. 1998/74/3.
— Un escudo de oro de Felipe IV, acuñado en Nápoles, en 1647. 1998/74/4.
— Un ducado de Carlos I, acuñado en Mallorca. 1998/71/1.
— Cuatro cruzados de oro de Felipe II, acuñados en Lisboa (1598-1621). 1998/71/2.
— Una medalla de proclamación de Felipe V en Nápoles en 1702. 1998/40/1
— Conjunto de útiles para acuñar monedas y medallas de proclamación de los siglos XVIII y XIX: cinco punzones, cinco matrices y cuatro cuños. 1998/67/1 a 14.
— Matriz de doble tabla del Concejo de Alarcón (Cuenca), de los siglos XIII-XIV. 1998/58.
— Escudo de oro de Juana y Carlos, acuñado en Burgos. 1998/72, que fue depositada en el Museo de Burgos.
— Diversos coleccionables de billetes y monedas que se entregan con la prensa escrita. 1998/76.

Departamento de Edad Moderna

— Espada firmada por Hortuño de Aguirre, que fue depositada en el Museo de Santa Cruz de Toledo. 1998/63

Asignación por donación:

Departamento de Protohistoria y Colonizaciones

— D. Max Turiel, una pieza de bronce zoomorfa, con inscripción. 1998/46/1
— D. Max Turiel, dos téseras de bronce con inscripciones. 1998/90/ 1 y 2.

Departamento de Antigüedades Clásicas

— D. Francisco Alonso del Pino, ánfora romana, 1998/84/1 y boca y cuello de ánfora, 1998/84/2.

Departamento de Numismática y Medallística

— Asociación Numismática Española, una medalla conmemorativa de la XXI Semana Nacional de Numismática. 1998/-52/1
— Contraportada, S.L. (Coleccionables en Prensa), billetes y monedas en la Historia de Alicante, Región de Murcia y Comunidad Valenciana y billetes históricos de Canarias, de la peseta al Euro. 1998/ 76/1,2,3 y 4.

Depósitos

No se trata de auténticas adquisiciones, sino de estancias temporales de piezas por diversos motivos y circunstancias:

— Depósito del tesoro prerromano de la Puebla de Los Infantes por el Sr. Cores, hasta la aceptación por parte del Estado de su compra.

I.C. DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Relación de piezas restauradas en el laboratorio del Museo Arqueológico Nacional durante el año 1998:

Departamentos piezas o conjuntos de piezas restaurados

Prehistoria	40
Protohistoria y Colonizaciones	49
Egipto y Próximo Oriente	7
Antigüedades Clásicas	14
Antigüedades medievales	34
Edad Moderna	12
Numismática y Medallística	9
Total	165

Intervenciones en salas de exposición.. 20

En apéndice se relacionan las obras restauradas durante 1998.

I.D. DEPARTAMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Los Departamentos de Investigación han continuado desarrollando las actividades tanto internas como externas que tienen encomendadas tales como

- Inventario y catalogación de los fondos museísticos bajo su cargo, en colaboración con el Departamento de Documentación.
- Control de los materiales seleccionados para exposiciones temporales externas.
- Organización de actividades culturales.
- Realización de informes técnicos a petición de la Junta de Calificación y Valoración de Obras de Arte.
- Realización de informes periciales a petición de la Policía Judicial.
- Renovación y remodelación de las salas de exposición permanente.
- Investigación y estudio de los materiales a su cargo para su mejor catalogación y exposición.
- Participación en proyectos de investigación en colaboración con otras instituciones.
- Atención y asesoramiento a los investigadores que se distribuyen por departamentos:

Departamento de Prehistoria	7
Departamento de Protohistoria y Colonizaciones	28
Departamento de Egipto y Próximo Oriente	11
Departamento de Antigüedades Clásicas	40
Departamento de Antigüedades medievales	2
Departamento de Edad Moderna	14
Departamento de Numismática y Medallística	50
Total	52

Esta relación numérica incluye únicamente a los investigadores presenciales, a los que se les ha proporcionado materiales para su estudio en la sala destinada al efecto, independientemente de su tiempo de permanencia en el Museo.

I.E. DEPARTAMENTO DE DIFUSIÓN

Este Departamento tiene como misión la comunicación y divulgación a la sociedad de los resultados obtenidos gracias a las actividades internas del conjunto de los Departamentos del Museo Arqueológico Nacional. Entre sus actividades se destacan:

- Estudio de los visitantes.
- Elaboración de publicaciones divulgativas y materias didácticas.
- Organización de las actividades culturales propias del Departamento.
- Desarrollo de programas de difusión.
- Organización de cursos para profesores.
- Control y apoyo a las visitas en grupo.

II. EXTERNAS

II.A. PIEZA DEL MES

El tema, elegido para que aglutine tanto los intereses de los visitantes, como de los diversos Departamentos, se tituló "De la cueva al palacio: vivienda y vida cotidiana", explicándose:

— Enero: Cueva de Altamira.
— Febrero: Poblado de los Millares.
— Marzo: Poblado del Roquizal del Rullo.
— Abril: Numancia, una ciudad celtibérica
— Mayo: La casa urbana romana y su ajuar
— Junio: Mosaico de "Las Musas": la casa rural romana
— Octubre: Arcos del Palacio de la Aljafería (Zaragoza)
— Noviembre: Arco de las casa del Chapiz (Granada)
— Diciembre: La techumbre del palacio de los Cárdenas (Torrijos, Toledo)

II.B. CONCIERTOS

A partir del año 1998, y de la XVII edición de los Conciertos Didácticos, éstos llevaron el nombre de Francisco Guerrero, el eminente compositor que consiguió recuperar el Organo Realejo de nuestro Museo.

El ciclo "Música para una época" se dedicó al clasicismo y romanticismo europeos y al renacimiento español.

Se organizó, también, un concierto extraordinario para celebrar el día de Reyes, contribuyendo así el Museo a la recuperación del Patrimonio musical de nuestro país.

II.C. MITOS, CUENTOS Y LEYENDAS

Diversos relatos apoyados en textos clásicos y medievales, que ayudan a comprender el significado de las piezas que se explican.

A lo largo del año 1998 se han representado:

— Las mil y una noches (jarrón de la Alhambra)
— El nacimiento de Atenea (puteal de La Moncloa)
— El viaje al Más Allá (sarcófago egipcio)
— Historia de la linda Melusina (techumbre del palacio de los Cárdenas, Torrijos, Toledo)
— El caballero y el dragón (maderas mudéjares del palacio de Curiel de los Ajos, Valladolid)
— El mensajero de los dioses (escultura de Hermes)
— Las hazañas de Hércules (mosaico de los trabajos de Hércules)
— De vírgenes y diablos o la lucha entre el bien y el mal (imagen gótica de Virgen y San Juan)
— Teseo y el minotauro (Copa de Aisón)
— El monje brujo (Sepulcro de Aguilar de Campóo)
— El rapto de Perséfone (lekithos)
— Un día en el teatro romano (dintel del teatro romano de Cartagena)
— Los viajes de Ulises (dinos de Antímenes)
— La leyenda del rey Rodrigo (puerta de Daroca)
— Historia de San Nicasio y San Sebastián (retablo gótico)
— Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa (arco de la aljafería)

II.D. CICLOS DE CONFERENCIAS

— "Joyería española de los siglos XVI al XIX". Organizado por el Departamento de Edad Moderna y celebrado en los meses de febrero y marzo.
— "Arqueología pakistaní". Organizado por el Departamento de Antigüedades Medievales y celebrado en el mes de abril.
— "VI Ciclo de novedades andalusíes". Organizado por el Departamento de Antigüedades Medievales y celebrado en el mes de abril.

II.E. EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO

— "Cien años de una dama", inaugurada en noviembre de 1997, continuó hasta marzo de 1998. Comisaria: Dña. Alicia Rodero, comisarias adjuntas Dña. Magdalena Barril, Dña. Esperanza Manso y Dña. Virginia Salve.
— "Joyería española de los siglo XVI a XX", mayo a julio de 1988. Comisaria: Dña. Leticia Arbeteta Mira.

II.F. PRÉSTAMOS PARA EXPOSICIONES TEMPORALES DE OTRAS INSTITUCIONES

Colaboración en exposiciones diseñadas por otras instituciones mediante el préstamo de un total de 554 piezas, entre las que se destacan por su importancia:

- Los iberos, octubre 1997-agosto 1998 en París, Barcelona y Bonn, organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura y La Caixa. 58 piezas.
- Las Reales Fábricas y las Artes Decorativas, octubre 1997-abril 1998, en Elche, Alicante, Murcia y Valencia, organizada por la Caja de Ahorros del Mediterráneo. 27 piezas.
- Felipe II. La Monarquía Hispánica, junio-noviembre 1998, en El Escorial, organizada por la Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 44 piezas.
- Los griegos en España: tras las huellas de Heracles, mayo-julio 1998. Atenas. Organizadores: Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. 90 piezas.
- Hispania: el Legado de Roma, septiembre de 1998 a junio 1999, en Zaragoza y Mérida.Organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación y Cultura. Ibercaja y Caja Duero. 80 piezas.
- El Mediterráneo... desde esta orilla, diciembre 1997- junio 1998. Murcia, Alicante, Elche, Valencia, organizada por la Caja de Ahorros del Mediterráneo. 2 piezas.
- Fraun Zeiten spuren, enero-abril 1998. Mettmann, Alemania, organizada por el Neanderthal Museum. 1 pieza.
- Extremadura/Fragmentos de identidad. marzo-junio de 1998. Don Benito, Badajoz, organizada por el Ayuntamiento de Don Benito. 3 piezas.
- Complutum: Roma en el interior de la Península Ibérica, mayo-julio 1998. Alcalá de Henares, organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. 39 piezas.
- Dioses de piedra, mayo 1999-abril 1999. Aosta (Italia), organizada por la Región Autónoma del Valle de Aosta. 1 pieza.
- Santiago-Al Andalus. Diálogos artísticos para un milenio. Santiago de Compostela y Córdoba. 3 piezas.
- La Mirada del Passat. L'empremta de les grans civilizations de les Illes Balears, julio-septiembre 1998. Palma de Mallorca, organizada por Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Govern Balear. 5 piezas.
- El románico y el Duero, julio-septiembre 1998. Lisboa y Oporto. Organizada por la Sociedad Estatal Lisboa 98. 3 piezas.
- Alberto & Isabella Clara Eugenia (1538-1621), septiembre 1998-enero 1999. Bruselas, organizada por la Universidad de Lovaina. 2 piezas.
- Platería europea en España 1.300-1.700. Madrid.
- Verntallat i el seu temps. Olot, Girona. 14 piezas.
- Els rastres de l'alfabet. Escriptura i art. Lleida, diciembre 1998-enero 1999 organizada por La Caixa. 1 pieza.
- El conde Aranda, septiembre 1998-enero 1999. Zaragoza, organizada por la Diputación General de Aragón. 2 piezas.
- El Islam y Cataluña, noviembre 1998-febrero 1999, Barcelona, organizada por Museu d'Historia de Catalunya. 5 piezas.
- Gods and Heroes of the Bronze Age. Europe at the time of Ulyses. diciembre 1998-abril 1999. Copenhage. Organizada por el Consejo de Europa. 16 piezas.
- Felipe II. Príncipe del Renacimiento, octubre 1998-enero 1999. Madrid, organizada por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 9 piezas.
- Las tierras y los hombres del Rey, octubre 1998-enero 1999, Valladolid, organizada por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 13 piezas.
- La Cultura Española, de Cervantes a Velázquez (1598-1648). noviembre 1998-

marzo 1999, Amsterdam organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación y Cultura. 20 piezas.

— Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI, septiembre-noviembre 1998, Aranjuez, organizada por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 1 pieza.

— Metropolis Totius Hispania, noviembre 1998-enero 1999, Sevilla, organizada por el Ayuntamiento de Sevilla y el Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla. 7 piezas.

— El Arte hace Historia, diciembre 1998-febrero 1999, organizada por el Instituto del Patrimonio Histórico Español. 1 pieza.

— La Joyería española en los Museos Estatales (de Felipe II a Alfonso XIII), mayo-julio 1998, Madrid, organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. 35 piezas.

— El final de la guerra de Flandes (1621-1648). Conmemoración de la Paz de Münster, septiembre-noviembre, 1998, Madrid, organizada por la Fundación Carlos de Amberes. 14 piezas.

— Felipe II. La Monarquía Hispánica, junio-noviembre 1998, El Escorial, organizada por la Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 44 piezas.

— Los Ingenios y las Máquinas en la Época de Felipe II, septiembre-noviembre 1998, Madrid, organizada por la Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 1 pieza.

— Alimentación y Cultura, abril-julio 1998, Madrid, organizada por el Museo Nacional de Antropología. 1 pieza.

— Monjes y Monasterios. El Císter en el Medievo de Castilla y León, julio-octubre 1998, Soria, organizada por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla-León. 2 piezas.

— María, fiel al Espíritu, septiembre-noviembre 1998, Zaragoza, organizada por el Arzobispado de Zaragoza. 2 piezas.

— Ausias March en la Biblioteca Nacional, noviembre 1998, Madrid, organizada por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. 1 pieza.

Junio, 1999

Realizado por el Departamento de Protohistoria y Colonizaciones del Museo Arqueológico Nacional: Alicia Rodero, Magdalena Barril, Esperanza Manso y Virginia Salve.

APÉNDICE

Piezas tratadas durante el año 1998 en el Laboratorio de Restauración:

Departamento de Prehistoria

— Hoja de puñal de bronce. Loma de la Atalaya. Colección Siret. N1 Inv.: Sep. 6. 86/ 113/ Ata./ 5138

— Hoja de puñal de bronce. Loma de la Atalaya. Colección Siret. N1 Inv.: Sep. 6. 86/ 113/ Ata./ 39.

— Fragmento de hacha de bronce. Loma de la Atalaya. Colección Siret. N1 Inv.: Sep. 6. 86/ 113/ Ata./ 6/ 40.

— Varilla de cobre. Los Millares (Almería). N1 Inv.: 1976/ 1/ Mill./ 40/ 26.

— Punta de flecha de bronce. N1 Inv.: 73/ 58/ Camp./ 7.

— Puñal de bronce. N1 Inv.: 73/ 58/ Camp./ 8.

— Hacha de bronce. Los Millares (Almería). N1 Inv.: 1976/ 1/ Mill./ 15/ 12.

— Fragmento de sierra de bronce. Los Millares (Almería). N1 Inv.: 1976/ 1/ Mill./ 15/ 3.

— Punta de flecha. Almería. Colección Motos. N1 Inv.: 73/ 62/ 88.

— Punta de flecha de bronce. Palencia. N1 Inv: 10.277.

— Dos fragmentos en forma de aspa, de bronce. N1 Inv.: 1976/ 1/ Alm./ Casa 41- 5.

— Punzón de bronce. N1 Inv.: 1976/ 1/ Alm./ Casa 41-2.

— Espada de bronce. Puertollano (Ciudad Real). N1 Inv.: 20.214.
— Hacha plana de bronce. Mieres (Asturias). N0 Inv.: 10.127.
— Varilla metálica. N1 Inv.: 1976/ 1/ Alm./ Casa 41-4.
— Varilla metálica. N1 Inv.: 1976/ 1/ Alm./ Casa 41-3.
— Cuchillo o puñal de bronce. Palencia. N1 Inv.: 10.746.
— Puñal de bronce. N1 Inv.: 73/ 62/ 1. Tres Hermanas.
— Cuchillo o puñal de bronce. Periana (Málaga). N1 Inv.: 37.813.
— Cuchillo de bronce, Cerro de San Sebastián. N1 Inv.: 20.216.
— Punta de palmela de bronce. N1 Inv.: 36/ 83/ Alm./ 4.
— Puñalito con remaches de bronce. N1 Inv.: 36/ 83/ Alm./ 11.
— Hacha plana de bronce. Torreorgaz (Cáceres). N1 Inv.: 73/ 62/ 37.
— Puñal de lengüeta. Almería. N1 Inv.: 36/ 83/ Alm./ 3.
— Puñal de bronce. Depósito de Vélez Blanco (Almería). N1 Inv.: 73/ 58/ VBl./ 2.
— Dos puntas de palmela de bronce. Depósito de Vélez Blanco (Almería). N1 Inv.: 73/ 58/ VBl./ 4 y 5.
— Puñal de bronce. Depósito de Vélez Blanco (Almería), N1 Inv.: 73/ 58/ VBl./ 1.
— Hacha plana de bronce. Depósito de Vélez Blanco (Almería). N1 Inv.: 73/ 58/ VBl./ 3.
— Plato de cerámica, sin fondo. Baza (Granada). N1 Inv.: 68/ 69- Baza.
— Lucerna de cerámica. S/N.
— Fragmento de punzón. Loma de Belmonte. N1 Inv.: 86/ 129/ LB./ 74.
— Fragmento de punzón. Loma de Belmonte. S/N.
— Punta de palmela. S/N.
— Dos crecientes de cerámica. N.º Inv.. 1984/ 172/ 1
— Peine de madera neolítico. N.º Inv. 529-1130.
— Tinaja de cerámica. Roquizal de Rullo (Zaragoza). S/N.
— Conjunto de varios fragmentos de recipientes de cerámica. Almizaraque (Almeria). N.º Inv.: 1984/ 172/ 1-2.

Departamento de Protohistoria y Colonizaciones

— Recipiente de cerámica de gran tamaño. Azaila (Teruel). N1 Inv.: 1943/ 69/ 507.
— Escudo de bronce. Necrópolis de Griegos (Teruel). N.º Inv.: 1976/ 40/1.
— Esfinge de piedra arenisca. El Salobral (Albacete). N.º Inv.: 1941/ 86/ 13. 38.443.
— Brasero ritual de cobre. Cerro del Santuario (Baza. Granada). N.º Inv.: 1969/ 68/ 20 reproducción en resina epoxídica del anterior.
— Falcata de hierro. Almedinilla (Córdoba). N.º Inv.: 10.471.
— Punta de lanza de hierro con hilo de cobre. Almedinilla (Córdoba). N.º Inv.: 10.364.
— Crátera de campana. Necrópolis de Toya (Peal de Becerro. Jaén). N.º Inv.: 1986/ 149/ 208 y 32.762.
— Figura femenina de terracota. Ibiza. N1 Inv.: 36.140.
— Cabeza de caballo de piedra caliza. N.º Inv.: 35.639.
— Vasos de cerámica N.º Inv. 1984/171/ 3/1,2
— Umbo de escudo de hierro. Quintanas de Gormaz (Soria). N.º Inv.: 1919/ 2/ 6.
— Conjunto de cinco platos de plata. Abenjibre (Albacete). Expuestos en la Sala XIX.
— Botella de cerámica. Villaricos (Almeria). N.º Inv.: 1935/ Vill./ T 1685/ 1.
— Estela de piedra de Villaricos (Almería). N.º Inv. 1907/327-114
— Dama sedente de piedra. Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo. Albacete). N.º Inv.: 7.605.
— Cabeza masculina de piedra. Cerro de los Santos (Montelaegre del Castillo. Albacete). N.º Inv.: 7.504.
— Bicha de Balazote. Piedra. N.º Inv. 18529

— Pélice de figuras rojas. Necrópolis de Menjíbar (Jaén). N1 Inv.: 1992/ 66/ 16.
— Urnas de Luzaga (Guadalajara). N.º Inv. 40/27/LZ-31, 39,42,43,52, 81,87, 273, 275.
— Cerámicas de la colección Cores. N.º Inv. 1992/66/1, 3, 4, 7, 12, 13,14, 15, 19.
— Exvotos ibéricos. N.º Inv. 29188, 31901, 27708, 81/67/2, 28660.
— Reproducciones en resina de un total de 135 exvotos ibéricos.
— Placa de barro cocido, con relieve. N.º Inv.: 36.195.
— Kylix con decoración interna/externa. N.º Inv.: 69/ 69/ 32.
— Kylix de barniz negro, sin decoración. N.º Inv.: 33.985.
— Lucerna púnica de dos picos. N.º Inv.: 73/ 36/ 565.
— Plato con barniz rojo. N1 Inv.: 1969/ 68/ 15
— Dos fragmentos de soliferrum. N1 Inv.: 10.644 y 10.645.

Departamento de Egipto y Próximo Oriente

— Conjunto de 19 escarabeos fabricados en diferentes materiales. Egipto.

N.º Inv.: 2.364, 2.329, 2.347, 15.009, 2.367, 3.653, 15.425, 15.419, 2.335, 15.435, 10.425, 15.454, 34.193 y el resto S/N.

— Colgante de piedra dura / hierro. Egipto. N.º Inv.: 36.981.
— Escarabeo de cerámica vidriada. Egipto. S/N.
— Escarabeo de barro esmaltado. Egipto. N.º Inv.: 2.376.
— Cuenco globular de arcilla. Necrópolis de Argín (Nubia). N.º Inv.: 1980/ 91/402.
— Escultura de bronce. N.º Inv. 84/79/I/86
— Cinco fragmentos de hueso decorado. N.º Inv. 80/99/21.
— Bronce del Luristán. S/N.

Departamento de Antigüedades Clásicas

— Fragmento de capitel de mármol. N.º Inv. 1106.
— Ara de mármol. N.º Inv.20.220
— Asa con prótomos de caballo y jabalí, bronce. N.º Inv. 9331
— Pujante Minerva, bronce. N.º Inv. 1962/49/1.
— Camas de freno zoomorfas, bronce. N.º Inv. 57453, 62285, 62/34, 918/65.
— Heracles (Alcalá la Real), Mármol. inv. 33190
— Reproducción en resina del molde parcial del sarcófago de los apóstoles.

Departamento de Antigüedades Medievales

— Sepultura n.º 3 de la necrópolis visigoda de Herrera de Pisuerga (Palencia).
— Sarcófago paleocristiano de Pueblanueva (Toledo). N.º Inv. 50.311

N.º Inv.: 61.248 / 61.249. Broche y placa de cin turón.

— Ejecución parcial del sarcófago de los apóstoles. N.º Inv. 50311

" 61.241. Collar de ámbar, vidrio, piedra y bronce.
" 61.251. Anillo de plata con vidrio azul.
" 61.250. Colgante de zarcillo.
" 61.242 / 61.243. Dos fíbulas de bronce.
" 61.245. Hebillita rectangular.
" 61.244. Una hebilla de bronce.
" 61.246/ 61.247/ 61.236. Tres clavillos en forma de aguja escutiforme.

— Dos jarritos de cerámica. Necrópolis de Castiltierra (Segovia). N1 Inv.: 62.147 y 62.248.
— Cuenco de cerámica. Necrópolis de Castiltierra (Segovia). N1 Inv.: 62.148.
— Jarrito de cerámica. Necrópolis de Castiltierra (Segovia). N1 Inv.: 62.161.
— Hebilla de cinturón. Necrópolis de Castiltierra (Segovia). N1 Inv.: 61.701.
— Fíbula de bronce. Daganzo de Arriba (Guadalajara). N1 Inv.: 61.795.
— Fíbula de bronce. Daganzo de Arriba (Guadalajara). N1 Inv.: 61.796

— Redoma islámica oriental. N1 Inv.: 1.997/ 110/ 17.
— Jarro decorado con manganeso; estilo islámico oriental. N1 Inv.: 1997/ 110/ 18.
— Jarro visigodo de cerámica. N1 Inv.: 62.276.
— Pequeña hebilla de bronce. Necrópolis de Castiltierra (Segovia). N1 Inv.: Sepultura 36.
— Hebilla de bronce. Necrópolis de Castiltierra (Segovia). N.º Inv.: Sepultura 36.
— Dos agujas de hebilla de cinturón. Necrópolis de Castiltierra (Segovia). N1 Inv.: Sepultura 36.
— Fíbula romboidal. Castiltierra (Segovia). N.º Inv.: 61.783.
— Frontal de altar de madera policromada. Escuela leonesa. N.º Inv.: 60.606.
— Respaldos de sillería de coro. Siglo XV. Convento de Santa Clara de Palencia. N.º Inv. 51674, 51675, 51678, 51680, 51683, 51883.
— Predela de retablo de madera pintada al temple representando a Cristo y cuatro santos. Siglo XV. N.º Inv. 51602.
— Crucifijo de madera policromada. Siglo XV. 1933/25
— Escultura de madera. Cristo. Siglo XV. N.º Inv. 1933/25
— Tabla del Siglo XV representando al Cristo resucitado y María Magdalena. N.º Inv. 51701.
— Escultura de San Juan de madera policromada. Siglo XIII. N.º Inv. 51810.
— Escultura de madera policromada. Cabeza de Cristo. Siglo XV. N.º Inv. 60538
— Escultura de madera policromada.La Virgen con el Niño. Siglo XIV. N.º Inv. 60607
— Tabla /retablo de San Martín de Tours. Crucifixión. Siglo XV. Iglesia parroquial de Nueno (Huesca). N.º Inv. 51684.
— 26 llaves medievales de hierro. N.º Inv. 368.
— 17 llaves medievales de hierro. N.º Inv. 367.
— Tabla de madera policromada de Burgos. Siglo XV. N.º Inv.51665.
— Tabla gótica. Siglo XV. N.º Inv. 56647.
— Tres tablas policromadas. N.º Inv. 51891, 51893 y 51663.

Departamento de Edad Moderna

— Busto de Fernando VII. Bizcocho. S/N
— Jarrón. Bizcocho. Buen Retiro. N.º Inv. 62689.

— Plata de plata. N.º Inv. 62997.
— Jarra de pico, de plata. Siglo XVII. N.º Inv. 74/20/24. Bizcocho del Buen Retiro. N.º inv. 54371. Seis apliques para piano (moldes). S/N
— Busto de Séneca. Siglo XVI. N.º Inv. 26005.
— Arco del Triunfo de piedras duras. Siglo XVIII. N.º Inv. 1420/13/29.
— Jarrón de pico de plata. Siglo XVII. N.º Inv. 20145. Jarrón de pico. Siglo XVII. S/N
— Estatua femenina de porcelana vidriada. S/N.
— Florón de porcelana vidriada. Buen Retiro. S/N

Departamento de Numismática y Medallística

— Cajita con balanza para pesar monedas. N.º Inv.: XXIII/ 2/ 1.
— Tres monedas de la colección Siret. N.º Inv.: 145, 283, 341.
— Nueve monedas de la ceca Baria.
— Tres monedas de la ceca Cartagonova.
— Dos medallas de bronce de Elisabeta Augusta. S/N. Medalla de plomo. S/N.
— Centén de oro Felipe IV. Siglo XVII. N.º Inv. 108085
— Reproducción de centén de Felipe IV. N.º Inv. XXIII-4-4-46.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Formato y soporte

Los originales deberán entregarse en soporte informático y copia en papel en Din-A4 o en folios a doble espacio. Cada página tendrá 30-35 líneas de 70 espacios por una sola cara. Todas las páginas irán numeradas.

Autor-Autores

En el encabezamiento se colocará el nombre del autor o autores y centro donde trabajen.

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título del trabajo, el nombre y apellido del autor o autores, la dirección completa, el teléfono y el cargo que ocupan, así como la Institución donde prestan sus servicios.

Idioma

La redacción se entregará en algunas de las lenguas oficiales del Estado español, normalizándose los nombres propios en la lengua usada. Ocasionalmente se aceptarán originales en otros idiomas, como inglés, francés o italiano. Los originales deberán acompañarse de un resumen en la propia lengua del trabajo y otro en lenguas extranjeras (inglés, francés, italiano o en alemán). La extensión del resumen tendrá un máximo de 10 líneas.

Extensión del texto e ilustraciones

La extensión máxima de los trabajos no excederá de 40-50 páginas de texto y de 10 láminas. Las láminas serán fotografías en B/N. Excepcionalmente, y en función de la naturaleza del trabajo, se admitirán reproducciones en color. En hoja aparte se pondrán los pies de las figuras.

Publicación

Los originales deberán ser inéditos. No se admitirán trabajos presentados a otras revistas. Oportunamente, el Consejo de Redacción podrá contemplar la publicación de traducciones que considere de especial interés. El Consejo de Redacción seleccionará los originales, reservándose el derecho de rechazar los trabajos que a su juicio no se adapten a las características del Boletín. Los originales no aceptados se devolverán a los autores.

Citas Bibliográficas

Se aceptarán dos sistemas.

A) Las citas en el texto se realizarán de la siguiente forma: situado entre paréntesis el apellido(s) del autor(es), con minúscula y sin la inicial del nombre propio, seguido del año de publicación y, en caso de citas puntuales de las páginas reseñadas tras dos puntos. Ejemplo: (García Bellido, 1943:21).

La lista bibliográfica se situará al final del trabajo, siguiendo un orden alfabético por apellidos.

La reseña de las citas se hará de la siguiente forma: el(los) apellido(s) del(los) autor(es) en minúscula y seguido de la inicial del nombre. Debajo y reservando tres espacios más de margen, se indicará el año de publicación de la obra, diferenciando con las letras a, b, c, etc., los trabajos publicados por un autor en un mismo año. Los títulos de las monografías o, en su caso, de revistas o actas de congresos, deberán ir subrayados y sin abreviar. Para los libros se señalará la editorial y el lugar de edición; para las revistas, el volumen y las páginas del artículo, y para los congresos, el lugar y la fecha de celebración, así como el lugar de edición. Ejemplo:

Franco Mata, A.

(1983): El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XVI. *Archivo Español de Arte,* LVI: 219-242.

García Bellido, A.

(1943a): Algunos problemas de arte y cronología ibéricos: *Archivo Español de Arqueología,* XVI: 78-108.

(1943b): *La Dama de Elche y el conjunto de piezas reingresas en España en 1941.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Franco Mata, A.

(1986): Le crucifix gothique douloreux de Perpignan et la littératura mystique du Xlvème siècle. *Xlle Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragon* (Montpellier, 1985): 8-15 Toulouse.

B) Las citas bibliográficas numeradas a pie de página irán de la siguiente manera:

Libros: Apellidos, nombres, *título de la obra* (subrayado), edición, lugar de publicación, año y páginas. Ejemplo: Toesca, Pietro, *Il Medioevo,* 2.ª ed., Turín, 1967. Cuando se trata de dos o tres autores se colocarán los apellidos e inicial del nombre de cada uno de ellos. Cuando el número supera el de tres, se colocará V.V.A.A. Cuando el libro ha sido dirigido por el autor, se indicarán sus datos y a continuación y otros.

Bibliografía. Bajo este título se recogen las recensiones, para cuya aceptación se atenderá a la calidad de la publicación. No se impondrá limitación de espacio. Se indicará el apellido del autor en mayúsculas, y a continuación el nombre completo separado por una coma, luego, separado del nombre por dos puntos, el título subrayado, prólogo si existe, editorial, lugar de la edición, año, número de páginas, reproducciones en color y blanco y negro y dimensiones en centímetros y entre paréntesis. Se firma al final.

Ejemplo: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: *Historia da Arquitectura galega. Arquitectura prerrománica,* Prólogo de R. Otero Túnez, Colegio de Arquitectos de Galicia, Madrid, 1978, 326 pp., 133fig., en b. y n., y 13 en col. (18 x 15). Ángela Franco. Si se trata de un coloquio, Exposición, etc., se coloca en primer lugar el título del mismo y el resto sigue la normativa antes indicada.

Noticiario. Comprenderá noticias relacionadas con la labor desarrollada por el M.A.N.: Datos y estadísticas de visitantes, vida cultural del mismo, necrológicas, etc.

Corrección de pruebas. Esta correrá a cargo de los propios autores, que deberán efectuarlas en un plazo máximo de una semana a partir de una recepción. Les serán enviadas por correo, y si prefieren, pueden corregirlas en el Museo. No se admitirán variaciones sustanciales en el texto, tan sólo errores gramaticales y correcciones mínimas.

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE